WALTER BENJAMIN. DIRECCIÓN MÚLTIPLE

Ejercicios de Memoria
10

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
CENTRO DE POÉTICA

WALTER BENJAMIN
DIRECCIÓN MÚLTIPLE

Editora
Esther Cohen Dabah



Universidad Nacional Autónoma de México
México, 2011

Esta publicación fue realizada gracias al apoyo
del proyecto PAPIIT IN400407-2 "La modernidad del
pensamiento crítico y político de Walter Benjamin",
cuya responsable es Esther Cohen.

Primera edición: 2011
Fecha de término de la edición: 8 de octubre de 2011

Instituto de Investigaciones Filológicas
Circuito Mario de la Cueva, s. n.
Ciudad Universitaria, C. P. 04510, México D. F.
www.filologicas.unam.mx
Departamento de Publicaciones del IIFL
Tel. 5622 7347, fax 5622 7349

ISBN 978-607-02-2675-5

Impreso y hecho en México

Presentación

Dirección múltiple es el final de una encrucijada y el inicio de otra. Diez años de trabajo ininterrumpido de investigadores, profesores y estudiantes que, gracias al apoyo de los programas PAPIIT, tuvimos la suerte de encontrarnos en el camino de la discusión y del pensamiento. El proyecto PAPIIT, su seminario, su trabajo de taller y la labor de quienes se han dado a la tarea de abrir un espacio de amistad en el estudio, recuperaron la tradición de las escuelas en que profesores y alumnos se encuentran —en la lectura y la discusión— por el placer de aprender. Este proyecto se ha nutrido de la hospitalidad recíproca de un trabajo de años que ha visto a sus miembros llegar, formarse, partir y regresar para hilvanar el trabajo de muchos *lectores-y-autores* de diversas generaciones. Asimismo, nos hemos acercado al pensamiento de

vanguardia (europeo y norteamericano) en nuestra Universidad, al tiempo que lo hemos asociado a una reflexión propiamente mexicana.

Los últimos dos años, dedicados al estudio de la obra del filósofo Walter Benjamin nos llevaron a pensar la memoria, tema central de nuestro recorrido, con mayor intensidad, y a darnos cuenta de que el trabajo intelectual y humanístico con frecuencia tiene más que ver con la realidad que el llamado pensamiento científico. Benjamin nos ha enseñado a pensar y a cuestionar cualquier verdad que se quiera totalizadora y cerrada en sí misma. Si hay algo que aprendimos del filósofo fue a mirar desde la alegoría, es decir, a comprender el mundo como algo inacabado, en constante devenir; aprendimos que la alegoría no es una forma retórica sino la experiencia misma que nos enseña, como diría Emilly Dickinson, que "este mundo no es una conclusión". También aprendimos, no sólo con Benjamin, sino con algunos estudiosos dedicados a lo largo de sus vidas a comprenderlo, y que nos acompañan en este libro, que el círculo no se cierra en el filósofo alemán: si algo lo distingue de otros pensadores es su capacidad de abrir ventanas, puertas y cerraduras al mundo, para tratar de entenderlo y, en primer lugar, tomar una posición crítica y política frente a él.

La fotografía, el cine, la historia, los estudios literarios y la filosofía se iluminan con Benjamin y están en deuda con el diagnóstico de una de las etapas

más oscuras del siglo pasado, como lo señala Hannah Arendt. La actualización que cada uno de los que participamos en este libro intentamos hacer de su pensamiento es clara en los textos que *responden* a los cinco ensayos de los autores con los que se dialoga. *Dirección múltiple* (como forma de relectura de su *Dirección única*), reconoce que para estudiar a Benjamin es indispensable tomar el camino desde múltiples intereses y aproximaciones.

El libro es una *constelación* de trabajos. Daniel Bensaïd, Eduardo Cadava, Esther Cohen, Michael Löwy y Erdmut Wizisla aportan diversas direcciones que son acompañadas por textos que ahondan, profundizan y reflexionan a partir de ellos. J. Waldo Villalobos, Irene Artigas, Marianela Santoveña, Pablo Domínguez Galbraith, Elsa Rodríguez Brondo y Natalia González *intervienen* en los ensayos para encontrar nuevos caminos astrales que unan los puntos de una constelación benjaminiana entre el marxismo, la teología, la historia, la filosofía, la imagen y el arte. Los textos se encuentran, se intercambian, dialogan entre ellos, contienen referencias (tanto explícitas como veladas), con la finalidad de poner en acto una forma de conocimiento que tiene fundamento en ese "método sin método" de Walter Benjamin.

Después de deambular, *en flânant*, por los umbrales y pasajes de la filosofía, la historia y otras disciplinas artísticas hemos regresado siempre, transformados, a nuestra casa en la literatura —los

participantes de este proyecto, sin importar la formación escolar que hayamos recibido, hemos compartido todos el oficio de escribir y el gusto compulsivo por la literatura—. Como escribanos, heterodoxos, profanos e *ilegítimos*, hemos emprendido el trabajo de comentar y, más aún, *intervenir* los textos de Bensaïd, Cadava, Cohen, Löwy y Wizisla. Porque lectura y escritura no son más que dos tiempos de una misma acción, y constituyen un primer paso hermenéutico. Hay quien eligió una *lectura cerrada*, un comentario anatómico sobre el texto-eje. Alguien más ha encontrado sus bases en un lugar externo, al que el texto comentado puede arrojar una luz clarificadora. Otro prefirió el abordaje temático, para mostrar los vínculos de sentido que se ramifican fuera del texto. Una más se encaminó hacia una escritura-montaje que yuxtapone citas e imágenes como constelaciones. Otra afianzó la volátil reflexión teórica en el suelo fértil de la prosa acabada y rítmica. Hay también quien ha elegido guiarse por el conjunto de la obra de donde se extrajo el texto y enraizarlo en su propia historia. Porque, a su modo, la intervención es un ejercicio mesiánico: es la mirada a través de una grieta, el minucioso trabajo quirúrgico, la irrupción inesperada, la llegada intempestiva y la colaboración.

El método de escritura de esta presentación ha sido también el de la intervención múltiple; algunos de quienes participamos en este libro han escrito un fragmento. A la manera del montaje cinemato-

gráfico, hemos querido producir un conocimiento por composición, interrumpiendo y reconstruyendo la lectura. La multiplicidad —una de las seis propuestas para la literatura del próximo milenio que Italo Calvino defendía— está en la base de nuestro volumen: una reproductibilidad conceptual y crítica necesaria para configurar un espacio de pensamiento plural, diverso, transversal y heterodoxo.

Utopía y mesianismo: Bloch, Benjamin y el sentido de lo virtual

Daniel Bensaïd
Universidad de París VIII
Traducción de J. Waldo Villalobos

Las obras de Ernst Bloch y de Walter Benjamin parecen encaminarse, por vías paralelas, hacia un objetivo común. Ambas conjugan las promesas de liberación futura con la redención de un pasado oprimido. Ambas comparten la misma desconfianza frente a las victorias y el mismo sentimiento de deuda hacia los vencidos.

> Nosotros mismos nos inmiscuimos vivamente en el pasado. Y, de esta suerte, también los otros retornan, transformados; los muertos regresan, con nosotros su gesto aspira a cobrar nueva vida. Müntzer vio su obra brutalmente quebrada, pero su voluntad se abrió

> en vastísimas perspectivas. Aquel que lo considere como un hombre de acción, observará en él el presente y el absoluto con el mismo vigor que en la experiencia vivida con demasiada rapidez y, sin embargo, de manera más distanciada y sinóptica. Müntzer es, principalmente, historia en su sentido fecundo: él y su obra, y todo pasado que merezca ser relatado, están ahí para asignarnos una tarea, para inspirarnos, para apuntalar siempre más ampliamente nuestro proyecto (Bloch, *Thomas Müntzer,* 17).[1]

De esta introducción al *Thomas Müntzer* de Bloch, hacen eco las tesis de Benjamin *Sobre el concepto de historia*: "encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que esté compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer", ya que el odio y la voluntad de sacrificio necesarios para el combate emancipador "se nutren de la imagen de los antepasados esclavizados y no del ideal de los descendientes liberados" (Benjamin, *Tesis*, "VII" y "IX", 20 y 26).[2]

[1] Traducción libre. *Cfr.* la versión castellana de Jorge Deike Robles: *Thomas Müntzer, teólogo de la revolución*, editada —con notables divergencias— en dos ocasiones: Madrid, Ciencia Nueva, 1968; y Madrid, A. Machado/La balsa de la medusa, 2002 [N. T.].

[2] "Le don d'attiser pour le passé la flamme de l'espérance n'échoit qu'à l'historiographe parfaitement convaincu que, devant l'ennemi, s'il vainc, même les morts ne seront point en

Central en la obra de Bloch, la Utopía desaparece, sin embargo, en la de Benjamin, que da prioridad al Mesías. ¿Simple sustitución léxica? De ninguna manera. Conformémonos, provisionalmente, con subrayar una diferencia de contextos radical entre las dos temáticas.

Reeditado en 1923, *El espíritu de la utopía* fue publicado en 1918. Es estrictamente contemporáneo de *Historia y conciencia de clase*, de Lukács. *El principio esperanza* data de 1954-1959. Estos dos grandes títulos hacen eco directamente de los traumas de las dos guerras mundiales y de los esfuerzos revolucionarios abortados que les siguieron.

Los principales textos de Walter Benjamin sobre la historia y el mesianismo *(Zentralpark*, el *Libro de los Pasajes*, las *Tesis sobre el concepto de historia)* responden, al contrario, a la doble derrota de la revolución, frente al nazismo y al estalinismo. Ante la inminencia anunciada de la catástrofe, constituyen sendas espoladas para superar la más profunda

---

sécurité. Et cet ennemi n'a pas cessé de vaincre"; "s'alimentent à l'image des ancêtres asservis, non point à l'idéal des petits enfants libérés": esta traducción es de Maurice Gandillac, en *Poésie et révolution*, París, Denoël, 1971. Puede compararse con la de Pierre Missac, en *Instructions pour une prise d'armes…* —Miguel Abensour et Valentin Pelosse (ed.), París, Société encyclopédique française/Tête de feuilles, 1973, tomada de *Temps modernes*, núm. 25, octubre 1947—; y sobretodo con la versión francesa (incompleta) que el mismo Benjamin realizó para sus tesis, en *Écrits français*, París, Gallimard, 1991.

desesperanza. De esta simple observación, sería (demasiado) fácil concluir que el Mesías de Benjamin no es sino la Utopía negativa (invertida) de los tiempos de crisis y de desesperanza.

El espíritu de la utopía como saber del objetivo

La anticipación dialéctica de lo posible

Según el primer Bloch, la Utopía es el punto de inserción de una moral en el horizonte práctico de lo político. El romanticismo y la nostalgia del Estado corporativo condenaron al olvido hasta las huellas de la terrible guerra campesina. Desde entonces,

> de ese lugar del encuentro consigo mismo se debe desprender necesariamente el lugar de una acción dirigida hacia lo político y lo social, con el fin de que este encuentro se vuelva uno para todos: en vista de una verdadera libertad personal de un verdadero compromiso religioso [...] Tener una práctica así, ayudar así en el horizonte constructivo de la vida cotidiana e indicar la dirección correcta, ser, precisamente así, político y social: he aquí lo que alcanza más cerca y con más fuerza a la conciencia social, he aquí una misión revolucionaria enteramente inscrita en la utopía (Bloch, *L'esprit de l'utopie*, 284).[3]

[3] Su edición original *(Geist der Utopie)* data de 1918-1923. Todas las traducciones de la versión de Gallimard, de 1977, son libres [N. T.].

Aunque permanece lejano, el proyecto revolucionario no es ya inaccesible ni abstracto a partir de este punto. Se transforma en "un presentimiento constitutivo de la meta, un saber del objetivo". La Utopía emerge aquí como una modalidad del conocimiento. Responde al conocimiento causal del pasado con un conocimiento exploratorio del futuro, "presentimiento constitutivo" o "saber del objetivo". La Utopía es la anticipación dialéctica de lo que será definido, en última instancia, como la posibilidad efectiva, la "*reale Möglichkeit*".

Un concepto crítico del marxismo positivista

En el contexto de la primera guerra mundial, esta rehabilitación de la Utopía adquiere un alcance crítico y polémico frente a la ortodoxia marxista dominante en la socialdemocracia previa a 1914. De la famosa oposición entre socialismo científico y socialismo utópico, los teóricos mayoritarios de la Segunda Internacional extrajeron un marxismo positivista, destinado a explicitar las leyes de lo real y a educar a los pedagogos proletarios. En cuanto a la revolución, ésta no sería más que la consecuencia de la maduración de las leyes económicas. Ahora bien, para cambiar al mundo, Marx exhorta a "producir" sus condiciones favorables, no a esperarlas. Sin embargo él, que rastrea tan bien el fetichismo en la producción, parece a veces sucumbir al culto de las fuerzas producti-

vas. Poderoso medio de desencanto, su materialismo puede entonces producir nuevos fetiches. “Precisamente porque aparece el problema de la relación entre la voluntad subjetiva y la idea objetiva, se siente la necesidad de repensar los fundamentos metafísicos que Karl Marx pasó por alto” (Bloch, *L'esprit de l'utopie*, 290).

Utopía y herejía

En busca de dichos fundamentos metafísicos, Bloch restableció el lazo de connivencia o de complicidad soterrada que une las aspiraciones revolucionarias contemporáneas con las viejas rebeliones heréticas. Para esta visión del mundo, la Revolución francesa se convierte en una “brecha de la historia de la herejía”.

> Y finalmente, en estos días cuando el crepúsculo desesperado de Dios se encuentra ya un poco en todas las cosas, y cuando ni Atlas ni el Cristo sostienen su cielo, parece que el marxismo no tuviera ningún mérito filosófico particular al permanecer firmemente en el *statu quo*, en el ateísmo […] olvidando la música que debería resonar y escaparse del mecanismo bien aceitado de la economía y de la vida social (*L'esprit de l'utopie*, 294).

La mirada inteligente y activa ha destruido mucho, con justa razón. Sin duda, fue correcta la desaprobación del socialismo “abstractamente utópico”,

pero la fecundidad de la tendencia concretamente utópica se perdió en el camino.

> Sólo aquel que no se contente con hablar de la tierra, sino también del cielo que cometimos el error de olvidar, sólo ése podrá desengañar y privar de su seducción al juego falaz del Estado burgués o feudal [...] De esta forma, el universo lejano de *Utopía* ofrecerá la imagen de una construcción donde nada sea ya económicamente rentable: cada uno producirá según sus capacidades, cada uno consumirá según su necesidad, cada uno se dirigirá hacia el hogar de la humanidad a través de la oscuridad del mundo (294).

La Utopía como desalienación

En forma paralela a la crítica de Lukács de la reificación y del fetichismo de la mercancía, la Utopía aparece aquí como el primer antídoto contra la alienación. En ella palpita, en efecto, "aquello que crece y que sueña en la oscuridad de la experiencia vivida", aquello que ha sido negado y mutilado. "Es eso hacia lo que nos lanzamos de nuevo, hacia lo que tendemos en lo más profundo de nuestro interior. Ninguna de nuestras creaciones debe ya volverse autónoma, el hombre no debe dejarse absorber más tiempo por los medios[4] y por las falsas materializaciones de sí" (286).

[4] *moyens* [N. T.].

La Utopía como negación de toda cristalización estatal

Esta Utopía activa organiza una desconfianza libertaria frente a las ambiciones autoritarias del Estado, cualquiera que éste sea.

> Solamente cuando lo falso se derrumba se puede vivir lo auténtico. Y pocas personas están conscientes de todas las obligaciones que debemos desaprender. Nunca se representará al Estado con la suficiente falta de solemnidad. Él no es nada si no está al servicio de la función económica, si no se arroja a la basura en función de ella. Que todo lo demás, ahí donde el Estado pesa o adormece, caiga al fin; debe devolvernos todo, hasta las cosas sin importancia. Si el miedo o la mentira llegaran a desaparecer, al Estado le resultaría muy difícil existir o incluso suscitar aún un gran respeto (286).

Amenazado por la herencia del autoritarismo prusiano y por la experiencia de la militarización social durante la guerra, Bloch descubre ahí la esencia propia del Estado, que es "la opresión[5] en sí", Mal provisionalmente necesario, el propio Estado bolchevique debe desaparecer lo más pronto posible y transformarse en "una reglamentación internacional del consumo y de la producción". A partir de la tradición de un pueblo sin Estado ni territorio, que lleva consigo sus raíces flotantes, Benjamin

[5] *contrainte* [N. T.].

compartirá la misma desconfianza libertaria frente a todo poder instituido.[6]

La esperanza "asediada por el peligro"

1) Entre *El espíritu de la utopía* y *El principio esperanza* pasan treinta años terribles, que vieron la victoria del nazismo y los campos, la contrarrevolución y el gulag, la Guerra e Hiroshima, la aniquilación de la República española… Resulta difícil, después de tales desafíos, dar crédito a la Historia. Resulta difícil creer todavía que se trate de entuertos, desviaciones o contratiempos, en la vía segura del progreso.

El espíritu de la utopía se convirtió en el principio crítico de las ilusiones del Progreso: no una confianza gastada en las promesas del futuro, sino una esperanza tensa como un arco que apunta hacia los objetivos de lo simplemente posible. Falta aún, dice Bloch, obstinadamente, "aprender a esperar" para conservar el amor alegre por el éxito y no el gusto mórbido del fracaso. La esperanza escrutadora es la espera activa del sueño en vigilia. Es "la esperanza concreta" del "Todavía-no-consciente" o de lo "Todavía-no-llegado-a-ser", el "sueño hacia adelante"

[6] *Cfr.* Michael Löwy, *Redemption and Utopia. Libertarian Judaism in Central Europe*. En español: *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, trad. H. Tarcus, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1997.

de Lenin, "la espera en el sujeto y lo inesperado en el objeto", llamados a reencontrarse.

La experiencia histórica nos obliga a redefinir aquí la Utopía, enriquecida con los desarrollos intelectuales de los años 30 y, particularmente, con el aporte del psicoanálisis. Bloch parte en busca de las huellas de los "sueños en vigilia", a veces imperceptibles, en el arte, las herejías, la filosofía. Busca en ellas la marca de la "voluntad utópica que guía todos los movimientos de liberación", así sean pequeños sueños en vigilia titubeantes, robustos castillos en España, o la confusa toma de conciencia de lo todavía-no-consciente en los "sueños en vigilia medios". Este imaginario social reprimido vibra en las fantasmagorías cotidianas del juego, de la moda, del espectáculo, en las formas balbuceantes de la camaradería…

> Es así como opera la función anticipadora en el campo de la esperanza; ésta no es considerada solamente como afecto, como opuesta al temor, pues el temor puede también anticipar, sino más bien como un acto cognitivo que forma parte de la tendencia y, en ese caso, su contrario no sería ya el temor sino el recuerdo (Bloch, *Le principe espérance*, I, 20).[7]

La representación y los pensamientos con intención prospectiva, caracterizada de esta manera, re-

[7] Todas las traducciones del tomo I de *Le Principe espérance* son libres. *Cfr*. en español: *El principio esperanza*, Madrid, Trotta, 2006 [N. T.].

sultan utópicos pero, una vez más, no en el sentido mezquino —entiéndase malo— del término (fabulación insensata proveniente de los afectos, elucubraciones abstractas y gratuitas), sino en el sentido, defendible desde ahora, del sueño-hacia-adelante, de la anticipación en general. En virtud de ello, la categoría de lo Utópico posee, junto con su sentido habitual y justamente despectivo, este otro sentido que, lejos de ser necesariamente abstracto o estar desconectado del mundo, se origina —al contrario— en una preocupación central por el mundo: la "superación del curso natural de las cosas" (I, 20).

De lo que se trata es de ver más lejos, no para huir de la proximidad más cercana, sino para penetrar en ella; asir en el momento mismo en que despega lo no manifiesto aún en relación soterrada con "lo Emergente en la historia". Es lo que ilustra el estudio de las "imágenes-deseo" (viajes, vitrinas, pasatiempos, cuentos, películas…), contienen en ellas la semilla de la Utopía. Cuando evolucionan hacia el proyecto libre y reflexionado, y solamente entonces, logran acceder a la Utopía propiamente dicha, en tanto que anticipación constructiva: la historia de las utopías parceladas (médicas, técnicas, geográficas, arquitectónicas), "todo aquello está repleto de formas de superar", de "pre-aparecer", de "no-todavía" contenidos y reprimidos.

2) No obstante, un pensamiento estático y no dialéctico era incapaz de explorar este potencial utópico, en barbecho, para hacer con él un proyecto. Las

virtualidades de un pensamiento hacia adelante permanecían bloqueadas por la actitud contemplativa dominante en filosofía. "La dialéctica materialista se convierte en el instrumento que permite dominar este proceso, acceder a lo Nuevo mediatizado y dominado[8] [...] La filosofía marxista es aquella del porvenir, por lo tanto también aquella del porvenir en el pasado [...] el hogar que todavía no ha llegado a ser" (I, 19). La búsqueda utópica de Bloch desemboca así en la exigencia de una filosofía *proyectal*, de un pensamiento capaz de dar una dimensión filosófica a la esperanza situada en el mundo.

> El deseo, las esperas, las esperanzas requieren su hermenéutica propia [...] La filosofía tendrá la conciencia del mañana, tomará el partido del futuro, el saber de la esperanza, o no tendrá ya ningún saber. Y la nueva filosofía, tal y como Marx la inauguró, es también la filosofía de lo Nuevo [...] Sólo un pensamiento orientado hacia la transformación del mundo y que instruya la voluntad de transformación se ocupa del porvenir (ese espacio no cerrado, ese lugar de nacimiento que se abre frente a nosotros), y dicho porvenir no le estorba más de lo que el pasado lo acapara (I, 19).

Irónicamente, Bloch encuentra el anuncio de un pensamiento como éste en un lugar donde los filósofos profesionales nunca hubieran pensado buscarlo: en el célebre *¿Qué hacer?*, de mala reputación, donde Lenin invoca una larga cita de Pisarev:

[8] *maîtrisé* [N. T.].

> ya que si el hombre estuviera desprovisto de cualquier capacidad para soñar de esa forma, si no pudiera de vez en vez anticipar, como lo hace, para entrever la imagen de la obra acabada, una y completa, de esa obra que está aún naciendo entre sus dedos, entonces no concibo el móvil que podría obligar al hombre a dedicarse a tareas penosas y largas y a llevarlas a cabo, sea en el arte, la ciencia o en la vida práctica [...] El desacuerdo entre el sueño y la realidad no es peligroso mientras el soñador crea seriamente en su sueño, mientras observe la vida atentamente, compare el resultado de sus observaciones con sus castillos en España y trabaje con la conciencia más absoluta que haya en la realización del producto de sus sueños. Mientras exista un punto de contacto cualquiera entre el sueño y la vida, todo va bien [...] Desgraciadamente, comenta Lenin, sólo encontramos en nuestro movimiento unos cuantos sueños de este tipo. La falla recae principalmente en aquellos que se vanaglorian de ser ¡tan lúcidos!, ¡tan "cercanos a lo concreto"!; ellos son, en efecto, los representantes de la crítica legal y de la política de retaguardia no legal (*apud* Bloch, *Le principe espérance*, I, 17-19).

Esta ruptura frente a la actitud contemplativa libera los potenciales explosivos de las "imágenes-deseo" al relacionarlas con el horizonte político de su realización. Cuestiona radicalmente toda pregunta arqueológica sobre el Ser y prefiere el "hacia dónde" de lo real. Si se comprende al Ser por su origen, se le comprende asimismo, desde ahora, como una tendencia abierta a un fin: "la esencia no

es aquello que ha sido; al contrario, la esencia misma del mundo está en el Frente" (I, 242).

La anticipación creadora responde a las banalidades de la evolución creadora. La filosofía hacia adelante requiere, por consiguiente, una reorganización de sus categorías centrales en torno de los conceptos de Frente, de *Ultimum*, de *Novum*: "El último lugar donde el optimismo militante puede desarrollarse es aquel que abra la categoría de Frente [...] Es por ello que la filosofía de la esperanza bien entendida se encuentra, por definición, al frente del proceso del mundo" (I, 242).

> Al confundir toda previsibilidad con la estimación anticipante estática, Bergson pasó de largo no sólo la anticipación creadora, esa aurora que emerge en la voluntad humana, sino también todo el *Novum* auténtico y el horizonte de la Utopía [...] El *Novum*, si es auténtico, presupone no sólo la antítesis abstracta de la repetición mecánica, sino también una clase de repetición específica: aquella del propio contenido final, total y todavía no llegado a ser, que en las novedades progresistas de la historia se señala, se persigue, se busca en la experiencia y se produce en el proceso (I, 244-245).

"Al final, el torrente dialéctico de este contenido total no se designa ya con la categoría de *Novum*, sino con la *categoría de Ultimum*, y es ésta la que pone punto final a la repetición" (I, 245). Dichas categorías solidarias logran finalmente romper el "ci-

clo correoso" de la repetición, la infernal prisión de *La eternidad a través de los astros*, donde Blanqui se tambaleaba al borde de la locura.

3) En esta reconsideración del campo utópico se agota la doble veta de las utopías frías y calientes, autoritarias y libertarias. Con el aumento del poder de la burguesía, la Utopía teológica del reino de Dios en la Tierra se borró en favor del programa político y práctico del derecho natural. Frente al truncamiento de la Revolución francesa, la Utopía encontró un segundo aire al desplazarse desde la gran construcción legisladora hacia la experimentación social. Marx pone fin entonces al "dualismo cosificado entre ser y deber ser". Asimismo, al luchar contra un "empirismo a ras del suelo" así como en contra del "utopismo vagoroso", inaugura "un realismo pleno de futuro", una *consideración del campo del futuro*, una "anticipación" concreta y "realista del bien". "Lo mejor de la utopía recibe así suelo, pies y cabeza". Así, proviene de Marx "la *unidad de la esperanza y el conocimiento del proceso*": "de esta manera queda eliminado tanto lo que hay de excesivo en el sueño hacia adelante, como lo que hay de herrumbre en la sobriedad". Por vez primera, la historia se presenta como una construcción consciente y "la apariencia de aquel destino", en tanto que necesidad no elaborada, no dominada, "desaparece" (II, 197-201).[9]

[9] *Cfr*. apartado "36. Voluntad y orden, bosquejo de las utopías sociales. III. Proyectos y progreso hacia la ciencia —Marxismo

Del lado del imaginario burgués, no quedan más que utopías desgajadas, parceladas, siempre listas para pactar con el orden establecido; utopías especializadas y parceladas, incapaces ya de causar grandes trastornos, que son el camino más corto entre la secesión y la reconciliación o la resignación.

4) A la luz del *Principio esperanza*, Bloch establece su distinción entre una "corriente fría" y "una corriente caliente" del marxismo, entre una corriente positivista, obnubilada por las leyes y los equilibrios de lo real, y una corriente caliente, acechada por las crisis y las irrupciones de lo virtual. Bloch extrae de ahí las municiones para una resistencia frente a la Razón de Estado burocratizada y los argumentos para una disidencia clandestina. Siempre es posible apelar a lo negativo contra lo positivo, a lo trunco de lo virtual contra los hechos consumados de lo real.

> Tanto la prudencia crítica —que establece el ritmo de la marcha—, como la esperanza fundamentada —que garantiza un optimismo militante al tomar en cuenta el objetivo—, están determinadas por la intelección del correlativo de la posibilidad. Y dicho correlativo, como sólo ahora estamos en condiciones de apreciar, posee en efecto dos caras por así decir, un reverso sobre el que se inscriben los grados de posibilidad accesibles en un momento dado y un anverso que muestra

---

y anticipación concreta". Las traducciones del tomo II, del *Principe espérance* fueron tomadas de *El principio esperanza,* tomo II, Felipe Vicén (trad.), Madrid, Trotta, 2006 [N. T.].

> el *Totum* de aquello que es posible *a fin de cuentas*; *Totum* que, además, está siempre abierto. La primera cara, la de las *condiciones cuya existencia es determinante*, es la que nos enseña el comportamiento a seguir en la vía que conduce al objetivo, mientras que la segunda cara, la del *Totum utópico*, impide fundamentalmente que los logros parciales que se escalonan en esta vía se confundan con el objetivo completo y lo encubran (I, 249).

La utopía revisada del *Principio esperanza* se convierte así en una línea de resistencia frente al orden burocrático estalinista y en una respuesta a la "subalimentación de la imaginación socialista". Si el primer acto de la revolución socialista es el derrocamiento del antiguo régimen, su segundo acto debe ser "restablecer el recuerdo utópico". Esto en Bloch ocupa el lugar de lo impensado[10] (Henri Lefebvre caracteriza la utopía como el sentimiento no práctico de lo posible: la utopía antiburocrática sería entonces la expresión de un sentimiento no práctico del socialismo democrático y de la desaparición efectiva del Estado), ya sea porque Bloch no percibe en la Europa de los años 50 (¡aquella del informe Jruschov sobre los crímenes de Stalin, del levantamiento de 1953 en Berlín Oriental, los levantamientos de Polonia y Hungría en 1956!) la fuerza capaz de traducir este sentimiento en forma práctica, o porque, en el mundo binario de Yalta, la lí-

[10] *un impensé:* lo que no ha sido precisado [N. T.].

nea de fuga utópica constituye para él una forma de compromiso provisional con el orden burocrático al que rechaza, sin osar combatirlo de frente a riesgo de "*hacerle* el juego al enemigo".

Entonces, bajo los pliegues de la Utopía, la "revolución en la revolución" tiende a limitarse a una revolución cultural al no plantearse claramente la pregunta determinante sobre el poder. Sin embargo, la esperanza aparece ahí como "lo contrario de la esperanza en el porvenir". Inquieta, crítica, no mitigada, ésta se encuentra sin cesar "asediada por el peligro".

El vuelco mesiánico de Walter Benjamin

1) La categoría de la Utopía se borra en Benjamin para dar paso a la llegada incierta del Mesías. No se trata de un simple cambio de vocabulario. Benjamin se inspira frecuentemente en Blanqui y Sorel, quienes fueron enemigos acérrimos de la Utopía. Para el segundo, los fabricantes de felicidad monumental a la medida están siempre listos para ofertar sus fabulosas invenciones al menudeo, en el mercado negro de las pequeñas reformas. Arquitectura fría, para él, la Utopía se opone al mito en tanto que expresión vibrante de una voluntad.

En muchos aspectos, el itinerario político y filosófico de Benjamin es ejemplar para una época. Al voltear en forma tardía hacia la Revolución rusa, en el Moscú de 1927, terminó varado en el triunfo de la contrarrevolución burocrática y el advenimiento de

su estética edificante. Hombre de umbrales y de pasajes, Benjamin se estrelló contra la frontera cerrada de los Pirineos. Testigo del derrumbe de un mundo, somete la religión laica del Progreso a una crítica que la socava hasta lo más profundo de sus cimientos: una concepción mecánica, homogénea y vacía del tiempo.

Ninguna visión unitaria de la historia es ya posible. Ya no hay movimientos acumulativos, ningún gran relato edificante de la historia universal propulsada por el motor del progreso o aspirada por el hoyo negro de la Utopía. Sin embargo, tampoco hay una historia desgajada, estética y genial, cuyos fragmentos estarían a distancias iguales de Dios. Al mismo tiempo en que Baudelaire anunciaba el enigma de la modernidad, Droysen rechazaba las ilusiones de la narración objetivista: "la ilusión de la serie cerrada", "la ilusión de un primer comienzo y de un fin definido", "la ilusión de una imagen objetiva del pasado". Él afirmaba que nuestro conocimiento del pasado está limitado por nuestra ignorancia del futuro, y establecía una analogía fecunda entre la obra de arte y el acontecimiento histórico: "aquello que ha sido no nos interesa porque haya sido sino porque, de un cierto modo que todavía actúa, sigue siendo, porque está implicado en el gran contexto de lo que conocemos como mundo histórico, es decir el mundo moral, el gran cosmos moral".[11]

[11] Johann Gustav Droysen, *Cours sur la méthodologie et le savoir historiques, apud.* Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, París, 1990 [traducción libre].

La historia, según Benjamin, es cósmica. No obedece a encadenamientos lineales y mecánicos, sino a atracciones y gravitaciones. En esta historia gravitatoria, pasado y futuro existen en forma de presente. La verdad como acontecimiento de la pequeña historia resuena de manera ensordecedora en los tambores de la grande. El pasado ya no determina el presente y el futuro según el orden de una cadena causal. El futuro ya no ilumina retrospectivamente al presente y al pasado según el sentido único de una causa final. El presente se convierte en la categoría temporal central. Se empequeñece, se adelgaza, tiende hacia lo ínfimo del momento actual, del instante fugitivo, del insaciable "a-hora *(à-présent)*" en donde, sin embargo, el pasado y el futuro, en permanencia, vuelven a poner todo en juego.

El presente, y sólo él, gobierna el haz
de los "puede-ser"

2) En Bloch, el futuro se mantiene como la categoría dominante. Para él, el pasado no llega sino después y el presente auténtico no es todavía; presuponen la irradiación del futuro que contradice las profecías del declive y de la decadencia, bajo la insignia nihilista *à l'absence de futur*, condenan al hombre a la nada. La eclosión de las "imágenes-deseo" manifiesta la aspiración a un presente auténtico. Tal presente no será posible, en el linde de los tiempos, sino una vez satisfecho el principio esperanza:

> la voluntad última es la de estar verdaderamente presente. De forma tal que el instante vivido nos pertenezca y que nosotros le pertenezcamos, de forma tal que podamos gritarle: "¡Detente!". El hombre quiere finalmente penetrar en el *hic et nunc*, y convertirse ahí en él mismo, quiere vivir realmente en la plenitud del instante y no ya a la espera de un lejano porvenir. La auténtica voluntad utópica no es de ninguna manera una aspiración infinita, al contrario, no busca más que lo inmediato y desea la no posesión de sí, de su Encontrar-se y de su Ser-ahí finalmente mediatizado, clarificado y colmado en una felicidad adecuada. Tal es el contenido límite de la utopía a la que se refiere la plegaria del proyecto fáustico: "¡Detente, eres tan bello!" (Bloch, *Le principe espérance*, I, 25).

Para Benjamin, al contrario, cada presente está cargado de una misión redentora. La clase revolucionaria continúa su obra de liberación a nombre de las generaciones vencidas, en tanto que última clase esclavizada.

> Esta conciencia, que por un corto tiempo volvió a tener vigencia con el movimiento 'Spartakus', ha sido siempre desagradable para la socialdemocracia. En el curso de treinta años ha logrado borrar casi por completo el nombre de un Blanqui, cuyo timbre metálico hizo temblar al siglo pasado. Se ha contentado con asignar a la clase trabajadora el papel de redentora de las generaciones *futuras*, cortando así el nervio de su mejor fuerza. En esta escuela, la clase desaprendió lo mismo el odio que la voluntad de sacrificio. Pues ambos se nutren de la imagen de los an-

tepasados esclavizados y no del ideal de los descendientes liberados (Benjamin, *Tesis*, "XII", 26).

El a-hora o momento actual *(Jetzzeit)* es este punto de sutura entre pasado y futuro que no cesa de negarse. Instante inasible de libertad, es nuestro recurso contra la dominación del pasado y contra la del futuro. Ese tiempo del origen es el del comienzo en permanencia. No aquél de antes, aquél de este momento. "Reconciliación del principio y del fin: cada ahora es un comienzo, cada ahora es un fin. La vuelta al origen es la vuelta al presente [...] El presente se ha vuelto el valor central de la triada temporal" (Paz, *Los hijos del limo*, 204-205).

Así Benjamin encuentra una tercera vía, entre la concepción historicista y lineal de una Historia universal homogénea, orientada en el sentido ineluctable del Progreso, y una historia desgajada, reducida a fragmentos caóticos equidistantes de Dios. La descubre en una representación gravitatoria, donde se anudan atracciones y correspondencias entre épocas y actores, y donde el presente, al ocupar el lugar central del Dios depuesto, ejerce un poder resucitador sobre el pasado y un poder profético sobre el porvenir.

Esta solución aclara las razones por las que Benjamin reivindica una nueva alianza entre el materialismo histórico y la teología. En *Los hijos del limo*, Octavio Paz tal vez nos revela el secreto: "en un extremo, el tema de la instauración de otra sociedad es un tema revolucionario que inserta el tiempo del

principio en el futuro; en el otro extremo, el tema de la restauración de la inocencia original es un tema religioso que inserta al futuro cristiano en un pasado anterior a la caída" (60).

3) Este cambio de orden temporal se traduce, primero, en una metamorfosis del imaginario. Mientras que Bloch concentra su atención en el potencial emancipador del sueño en vigilia, Benjamin busca, antes que nada, despertar al mundo de sus pesadillas asediadas por los fetiches del capital. Un mundo embrujado por la zarabanda de las mercancías, destinado a la catástrofe más que la sosegada marcha del progreso, ya no puede soñar. Está condenado a la pesadilla. El indicio de la revolución es el instante privilegiado del despertar, tanto del despertar renaciente de Proust como del despertar insurrecto de Blanqui, y no de aquél del sueño banalizado.

Dirige, a continuación, una metamorfosis del Mesías y una inversión de la espera. En este mesianismo secularizado ya no esperamos la llegada de un Mesías cargado de promesas. A nosotros nos espera el interminable cortejo de los vencidos y oprimidos del pasado, de estos últimos nos llega el temible poder de perpetuar o de interrumpir el suplicio. El presente, en efecto, siempre puede redistribuir las cartas y los roles, modificar el sentido del pasado al contradecir la historia escrita por los vencedores. La última palabra nunca está dicha, y siempre estamos ahogados de deudas mesiánicas. Este mesianismo secularizado no es ya la paciencia pasiva al acecho

de la salvación, sino la espera activa e inquieta del centinela, siempre listo para reconocer la irrupción de lo posible.

Benjamin inaugura, al fin, una nueva constelación conceptual donde las nociones de espera, de despertar, de acontecimiento, de bifurcación, de a-hora *(à-présent)*, se responden y se aclaran unas a otras. Éstas dibujan las nervaduras de una razón fecundada por la teología, de una razón armada para cortar la maleza tenaz de la locura y del mito. En contraste con la razón mecánica de la física newtoniana, llamemos mesiánica a esta razón abierta a lo aleatorio, capaz de comprender determinaciones con desenlaces imprevisibles, de conjugar lo necesario y lo posible. Curiosamente, esta razón, salida del cruce inesperado de un materialismo crítico y de la teología judía, se revela menos desorientada que la otra por las mutaciones epistemológicas de las que Benjamin aún no podía adivinar el alcance: frente a los "planes en estrella" de los juegos de estrategia[12] y frente a los "atractores extraños" de la teoría del caos, ésta se encuentra en terreno familiar.

4) El dispositivo conceptual de la razón mesiánica culmina en la centralidad del concepto de política. "La política obtiene el primado sobre la historia" (Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 394)[13]

[12] *plans en étoile*, se refiere al diseño experimental en estadística [N. T.].

[13] En el capítulo, "Apuntes y materiales. Ciudad y arquitectura oníricas". Hay una divergencia con la edición del libro

porque dirige su sentido, de ninguna manera predeterminado por el origen o teledirigido por el final. Igualmente, frente a la estetización ornamental de la política en el protocolo nazi o estalinista, la politización de la estética se convierte en la respuesta necesaria del comunismo. Ésta no consiste en vestir la propaganda con un disfraz de aparato, sino en liberar lo virtual cautivo en lo real, en dinamitar las rutinas de la técnica, del progreso y de la lengua. De esta politización desconcertante, Proust, Kafka, los surrealistas son las figuras emblemáticas.

Ensamblador de prácticas desgajadas, lo político sin los políticos articula la espera y lo posible, el despertar y el acontecimiento, la interpretación y la bifurcación. Pues transformar al mundo —ya no solamente sino también— es interpretarlo, como un texto cuyos cuarenta y nueve grados de significación nunca se entregan de un solo golpe.[14]

Más que una tradición utópica, la razón mesiánica restablece una tradición profética. Utopía laicizada, la esperanza no está siempre exenta de ambi-

---

en francés, que dice: "La politique prime désormais l'histoire", *París Capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages,* París, Cerf, 1989, 405 [N. T.].

[14] *Cfr*.: "Nunca pude investigar ni pensar de forma que no fuera en un sentido, si me atrevo a decirlo, teológico; es decir, conforme a la doctrina talmúdica de los cuarenta y nueve grados de significado de cada pasaje de la Torá". Walter Benjamin, *Correspondence II* (1929-1940), "Carta a Max Rychner, 7 de marzo de 1931, con copia a Scholem", Guy Petitdemange (trad.), París, Aubier, 1979, 44 [N. T., traducción libre].

güedad. Recordemos que, más aún que el miedo, la ambigüedad es, según Spinoza, generadora de sumisión.[15] Sólo por el hecho de ser enunciada, la profecía puede anular sus propias amenazas al modificar el futuro. El presente del discurso domina aquí al condicional[16] de la predicción.

5) Tanto por su itinerario como por su propósito, Bloch aparece como un marxista, ciertamente atípico pero más clásico que Benjamin. Bajo el signo de la Utopía, sin embargo, Bloch conserva una nostalgia por lo religioso. Benjamin, por su parte, la asume sólo para emboscarla mejor. La experiencia utópica permite a Bloch llevar con paciencia el estalinismo. La primacía de lo político prohíbe a Benjamin tales acomodos.

Sus raros textos explícitamente políticos emprenden una lucha de principios contra las dictaduras burocráticas y la somnolencia socialdemócrata. Con la perspicacia del profano, Benjamin descubre, mejor que muchos de sus contemporáneos, lo esencial en la política de los Frentes populares así como en el pacto germano-soviético.

El pensamiento estalinista tiene en común con su hermana enemiga, la socialdemocracia, la mis-

[15] El filósofo catalán Gabriel Albiac escribe incluso que: "situarse hoy en un punto de vista revolucionario es, antes que nada, situarse en el lugar del rechazo de toda esperanza". *Todos los héroes han muerto,* Madrid, 1986 [traducción libre].

[16] *conditionnel*: en la gramática francesa, tiempo pospretérito (o condicional simple) del indicativo [N. T.].

ma ideología del progreso, la misma concepción del tiempo homogéneo y vacío, que no se toma en serio la catástrofe. En esta óptica perezosa, lo que no se ha hecho en un día podrá hacerse siempre al día siguiente. El nazismo no es más que un obstáculo o un contratiempo en la vía trazada desde el Siglo de las luces. De la misma manera en que el estalinismo no es más que un precio a pagar por los retrasos de la revolución.

Pero existen retrasos que hacen perder las citas.

Existen citas perdidas que son irreparables.

En las "bifurcaciones" de Blanqui, raramente se está autorizado a desandar lo andado. Por instinto, Benjamin huele al enemigo en los muros y le declara, con sus *Tesis sobre el concepto de historia*, una guerra sin cuartel. Está en juego, en efecto, no sólo el confort de las generaciones futuras, sino la infernal repetición del suplicio de los vencidos, indefinidamente pisoteados por el cortejo de los vencedores.

Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes,* Rolf Tiedemann (ed.), Madrid, Akal, 2007.

____, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos,* trad. Bolívar Echeverría (ed.), México, Contrahistorias, 2005.

Bloch, Ernst, *L'esprit de l'utopie* [*Geist der Utopie,* 1918-1923], París, Gallimard, 1977.

____, *Le principe espérance,* tomos I y II, París, Gallimard, 1976.

____, *El principio esperanza,* tomo II, trad. Felipe Vicén, Madrid, Trotta, 2006.

____, *Thomas Müntzer,* París, 10/18, 1975.

Droysen, Johann Gustav, *Cours sur la méthodologie et le savoir historiques,* en Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception,* París, Gallimard, 1990.

Löwy, Michael, *Rédemption et Utopie*, París, puf, 1988.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia,* Barcelona, Seix Barral, 1974.

Bensaïd, Benjamin y Bloch: a la construcción de la razón mesiánica

J. Waldo Villalobos
FFYL - UNAM / DCSYH - UAM-X

¡Siempre a contrapelo y a contra-tiempo![1]
No todo es posible, pero existe una pluralidad de posibilidades reales, entre las cuales la lucha decide.[2]

Daniel Bensaïd

Daniel Bensaïd nos dejó el 12 de enero de 2010. Ciertamente, único e irrepetible, el fin del mundo en esa mañana de invierno. No me atrevo a hacer de éste un homenaje y, sin embargo, la enorme deuda que siento con él me decide a hablar en primera per-

[1] Bensaïd, Entrevista con Daniel Mermet para la emisión radial *Là-bas si j'y suis;* en adelante referiré como LSJS ["À rebrousse poil et à contre-temps toujours!"].

[2] Bensaïd, "Tiempos históricos y ritmos políticos"; en adelante referiré como THRP.

sona en estas líneas introductorias. Con él me une apenas un lazo de lector y de escucha —uno más de los alumnos que asistieron a sus conferencias en muchas universidades del mundo, particularmente de América Latina, región con la que siempre guardó una relación cercana y solidaria—, así como el privilegio de haber traducido al español unos cuantos de sus textos. No puedo tampoco intentar sobre él ninguna línea biográfica. El propio Bensaïd se encargó de ofrecernos un apasionante panorama de su vida en *Une Lente impatience*, su autobiografía publicada en 2004. En sus páginas nos deja entrever las vías imprevistas por las cuales "un intelectual no se compromete por ningún cálculo lógico. El compromiso es una sensación casi física que se experimenta antes de entenderla y a la que hay que buscar la lógica después" (LSJS). La vida es también el tiempo que toma dar forma al compromiso.

Con él —en sus textos críticos—, decir comunismo es hablar de ideología en el sentido más amplio: se trata de un compromiso de vida, de una ética y, sobre todo, de un ideal. La que propone es una práctica comunista en el espacio de lo cotidiano, la revolución permanente como una actitud feliz y vigilante, exigente y esperanzada, frente al día a día. Después de las derrotas y disoluciones del movimiento del 68 —Bensaïd formó parte del grupo de estudiantes que forjaron el mayo francés— y de los "siniestros años ochenta" (LSJS), los pensadores políticos, en especial los de izquierda, prefirieron no hablar más en térmi-

nos de ideología. Por el contrario, Daniel Bensaïd, así como Benjamin lo hizo, reafirma su compromiso marxista en forma personal y crítica, sin adherirse a las corrientes pero asumiendo su posición en la izquierda más en serio que cualquiera. Su formación —política y filosófica— deja ver a un gran lector (como todo buen militante) y en ese hábito de lectura y discusión reaparece constantemente la figura de Benjamin: lúcido, crítico, excéntrico, "un gran intempestivo" (LSJS) como el filósofo francoargelino lo llamaba. En ambos autores la recurrencia de las nociones —las metáforas y los términos constelados en sus páginas— da una enorme solidez a su pensamiento y se plantea como un reto para el lector comprometido, que debe *re*trazar el mapa celeste de los textos según nuevos tiempos y lugares de interpretación.[3] Ambos, Bensaïd y Benjamin, quedan como letra viva para todos sus lectores, y en su prosa exigente abren el espacio para un diálogo interminable. Sólo puedo hablar de ellos desde una posición ilegítima, cuando dibujo la forma de mi deuda con ambos, como dice Derrida, en una "afirmación activa, selectiva, que puede a veces ser reanimada y reafirmada, más por herederos ilegítimos que por herederos legítimos" (*Marx en jeu, apud* Bensaïd, *Résistances,* 20).[4]

[3] Ya que "las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas" (Benjamin, "Prólogo epistemocrítico", 230; en adelante referiré como PEC).

[4] Traducción libre.

I. Bloch y Benjamin: vías paralelas, sentidos opuestos

Justamente el temor, la desesperanza y la dificultad para seguir adelante luego de la tragedia, la voluntad que flaquea —*naturalmente*— frente a la adversidad, son preocupaciones centrales de los dos autores que trabaja Bensaïd en su ensayo "Utopía y mesianismo: Bloch, Benjamin y el sentido de lo virtual"[5] que, curiosamente, dedica más líneas al análisis del pensamiento de Ernst Bloch que al de Benjamin. Sin embargo, hemos dicho ya que la prosa de Bensaïd es circular y constelada, y esta asimetría es sólo la primera de muchas sorpresas que nos reserva. En un inicio, "Utopía y mesianismo" establece los ejes que colocan en paralelo las obras de Benjamin y Bloch: "ambas conjugan las promesas de liberación futura con la redención de un pasado oprimido [...] comparten la misma desconfianza frente a las victorias y el mismo sentimiento de deuda hacia los vencidos", pero el ensayo se nutre del contraste entre ambos pensamientos y lo presenta de una manera rítmica que erosiona, paulatinamente, las ortodoxias.

[5] La traducción del artículo para este volumen estuvo a mi cargo, y resultó casi natural que mi comentario estuviera dedicado a él. La doble labor de traducir y comentar ha durado mucho más tiempo del que podía prever y, más que complementarse, ha significado un choque constante y difícil entre múltiples aproximaciones posibles para su interpretación.

El primer objetivo que Bensaïd enuncia explícitamente es el análisis crítico de los dos conceptos que constituyen el título de su texto. "Utopía" y "mesianismo" son las dos vertientes centrales que rigen el pensamiento de Bloch y de Benjamin; la meta que ambas comparten, en un principio, terminará por desgarrarse puesto que cada una exige concepciones del mundo que van en direcciones opuestas. Aunque Benjamin y Bloch sean vigilantes frente a la historia, cepillan la temporalidad en sentidos contrarios[6] y, en última instancia, sus posiciones exigen *dos formas de razonar diferentes*. Como buen estratega, Bensaïd nos va preparando para las rupturas que no se adivinan en un inicio; su primer paso es, desde luego, establecer el contexto en que estos pensamientos se conciben.

Los dos títulos de Bloch[7] "hacen eco directamente de los traumas de las dos guerras mundiales y de los esfuerzos revolucionarios abortados que les siguieron". En contraste, "los principales textos" de Benjamin "sobre la historia y el mesianismo" responden "a la doble derrota de la revolución, frente

[6] Sabemos bien que Benjamin cepilla "la historia a contrapelo"; Bloch, por su parte y como veremos más adelante, también recorre la historia con una mirada crítica pero opone menos resistencia a los dogmatismos "de izquierda". *Cfr*. Benjamin, *Tesis sobre la historia,* "VII", 22; en adelante referiré como TSH.

[7] Por el lado de Bloch, Bensaïd analiza los textos *El espíritu de la utopía* (1918-1923) y *El principio esperanza* (1954-1959); para hablar de Benjamin trabaja el *Libro de los pasajes* (1939) y las *Tesis sobre la historia* (1940).

al nazismo y al estalinismo"[8] y llaman a "superar la más profunda desesperanza" (Bensaïd, "Utopía y mesianismo"; en adelante, UYM). Si bien las dos propuestas que movilizan la crítica bensaïdiana expresan los traumas de la guerra así como las revoluciones abortadas y doblemente derrotadas, las circunstancias de su escritura difieren al grado de ser una primera discordancia entre ambos filósofos. Mientras Bloch intenta salvar al optimismo (entiéndase, *esperanza*) al apostar por la paciencia, Benjamin insiste sin cesar en la urgencia revolucionaria. Bensaïd aclara que "sería (demasiado) fácil concluir que el Mesías de Benjamin no es sino la Utopía negativa (invertida) de los tiempos de crisis y de desesperanza". Será necesario entender la utopía de Bloch y sus alcances deslumbrantes para averiguar que el mesianismo benjaminiano no es su correlato inverso.

II. La utopía esperanzada *de Ernst Bloch*

Los caminos paralelos del "mesianismo" y la "utopía" parecen empeñados en tomar direcciones opuestas. La utopía de Bloch es "un presentimiento constitutivo de la meta, un saber del objetivo" que,

[8] La posición de Benjamin que Bensaïd identifica como contraria al estalinismo proviene de la crítica benjaminiana a la burocracia. Bensaïd considera que la Unión Soviética abandonó la ruta de la "dictadura del proletariado" para sustituirla con la "dictadura de la burocracia".

según Bensaïd, "*responde* al conocimiento causal del pasado con un conocimiento exploratorio del futuro"[9] y cristaliza como *posibilidad efectiva*. Concebida así, la utopía es un tipo de espera activa, que en los cuarenta años de su desarrollo como idea se va nutriendo de los aportes del psicoanálisis para pasar de la espera a la *esperan*za.[10] De esta forma, suma otros significados a su sentido corriente: para Bloch "utopía" no es el no-lugar (οὐ τόπος), sino el *todavía*-no-lugar (οὔπω τόπος); por lo tanto, su *realidad material* consiste en dar forma a un futuro "potencial" o latente y, al mismo tiempo, en no confundirse con él. En otras palabras, la utopía deja de ser la imagen ideal del futuro para convertirse en el *impulso* que conduce hacia él —como si se tratara de un *estado de ánimo* que guía las acciones según el objetivo que ella misma define—. En forma análoga a la teología en Benjamin, que apuntala su crítica al concepto positivista de progreso, Bloch utiliza la utopía como herramienta para hacer la crítica del marxismo positivista.

[9] Cursivas mías.

[10] "Entre *El espíritu de la utopía* y *El principio esperanza* pasan treinta años terribles, que vieron la victoria del nazismo y los campos, la contrarrevolución burocrática y el gulag, la Guerra e Hiroshima, la aniquilación de la República española" (Bensaïd, UYM). Entre la primera versión del *Espíritu de la utopía* (1918) y el último tomo del *Principio esperanza* (1959) transcurren cuarenta y un años, periodo en que Europa transita de la Entreguerra a la Guerra fría.

La "esperanza"[11] impulsa la marcha por el sendero utópico y "se convierte así en una línea de resistencia frente al orden burocrático estalinista y en una respuesta a la 'subalimentación de la imaginación socialista'". Refuerza así la utopía, que indica la ruta a seguir, y supera tanto la decepción de las derrotas como la amenaza de hacernos desistir del camino que señala.[12] Al trabajar la esperanza del "segundo Bloch", Bensaïd desata los alcances ontológicos de la utopía y este vigor de la reflexión blochtiana queda de manifiesto cuando, a partir de una cita de Lenin —que se ocupa del trabajo creador—, encuentra las posibilidades virtuales del pensamiento marxista como filosofía del porvenir.[13]

[11] Que, en el texto de 1954, llega a complementar —o a corregir— con la utopía.

[12] El daño que causó el periodo estalinista —con los asesinatos masivos y los campos de la dictadura burocrática— al gran proyecto comunista (idealista) de la Unión Soviética, que ya jamás cristalizó, es suficiente razón para el desánimo y paralización de muchos en la izquierda. Por esto, la esperanza blochtiana responde a la pregunta del por qué habríamos de perseverar en la dirección de la utopía cuando, como dice Benjamin, el "enemigo no ha cesado de vencer" (*TSH*, "VII", 20).

[13] En la cita, Lenin plantea una ruptura con la actitud contemplativa de la "corriente fría" del marxismo. Para Bensaïd, esta ruptura "cuestiona radicalmente toda pregunta arqueológica sobre el Ser y prefiere el 'hacia dónde' de lo real. Si se comprende al Ser por su origen, se le comprende asimismo, desde ahora, como una tendencia abierta a un fin: 'la esencia no es aquello que ha sido; al contrario, *la esencia misma del mundo* está en el Frente' " (Bensaïd, UYM, 8). Este es el único

Al unir puntos distantes del ensayo constelado y explorar sus posibles interpretaciones, podemos trazar la línea crítica con la que Bensaïd nos muestra que, fatalmente, la *utopía-esperanzada* evoluciona de la moral a la estética, y es justo ahí donde se encuentra la gran debilidad del pensamiento blochtiano.

La utopía, que el "primer Bloch" plantea como "punto de inserción de una moral en el horizonte práctico" al llegar al pasaje de Lenin citado en *El principio esperanza*, se convierte en la imagen "de la obra acabada [...] que está aún naciendo entre" los dedos del creador. En esa cita, el *saber del objetivo*, como imagen previa, es la única fuerza que "podría obligar al hombre a dedicarse a tareas penosas y largas y a llevarlas a cabo, sea en el *arte*, la ciencia o en la vida práctica".[14] La "esperanza", en tanto *superación concreta*, se coloca como puente entre el "imaginario social reprimido" y la "preocupación central por el mundo".[15] Esta incidencia directa en el mundo encuentra su realización máxima en la Revolución —transformada en *tarea permanente* cuando, después de conseguir el "derrocamiento del antiguo

---

lugar en donde el texto de Bensaïd aborda en forma explícita la vertiente ontológica de los pensamientos de Bloch y Benjamin pero, como veremos más adelante, su lectura minuciosa conduce, necesariamente, a cuestionamientos ontológicos.

[14] Cursivas mías.

[15] A partir de los aportes de la psicología, que mencionábamos más arriba.

régimen, su segundo acto debe ser 'restablecer el recuerdo utópico' ".[16] Sin embargo, Bloch no parece escuchar sus propias palabras y, en plena agitación de la década de los cincuenta, pasa por alto la fuerza potencial —*virtual*— que habría superado el estancamiento soviético al alcanzar la revolución permanente. Para Bensaïd, esta omisión significa "un compromiso provisional con el orden burocrático al que rechaza": cuando la utopía se convierte en una mera "línea de fuga" que permite pactar con el poder, la revolución permanente se limita a "una revolución cultural". El peligro que asedia aquí a la *utopía esperanzada* es su estetización.

III. Bensaïd y Benjamin: la razón mesiánica

"El itinerario político y filosófico de Benjamin es ejemplar de una época" (Bensaïd, UYM), en la misma forma en que el itinerario de Bensaïd puede serlo para nosotros. Nacido en 1946 en Tolosa, de un padre judeo-argelino —que sobrevivió tanto a los conflictos de la Guerra de Argelia como al campo de concentración de Drancy, en la segunda

[16] No podemos pasar por alto que la obra benjaminiana resuena intensamente aquí donde Bensaïd considera la memoria como una fuerza revolucionaria. No obstante, por razones de tiempo y espacio, en el presente trabajo no pude tomar la vía fructífera de las relaciones entre revolución y memoria (*Cfr.* Benjamin, *TSH*, "XII", 26).

guerra mundial— y de una madre francesa —con "fuertes ideas republicanas y jacobinas"—, "la política era su fuerza vital".[17] En los noventa, se distancia claramente de la Cuarta Internacional (que reclama el lugar de la herencia trotskista *legítima*), y ya en los últimos años de la década de 2000 funda el Nuevo Partido Anticapitalista a partir de la disolución de la Liga Comunista Revolucionaria.[18] Bensaïd fue antes que nada

[17] Enemigo de los dogmatismos, se afilia a la Liga de Estudiantes Comunistas como respuesta a la masacre de argelinos en la estación Charonne del metro de París (1961). Ya distanciado de la ortodoxia partidista, Bensaïd participa activamente en el movimiento de 1968 como dirigente estudiantil y a partir de la derrota y disolución de los comités estudiantiles se convierte en dirigente histórico de la Cuarta Internacional (LIT-CI) y de la Liga Comunista Revolucionaria (*Cfr*. Ali).

[18] Dentro de este proceso que lo aleja de los lineamientos de la Cuarta, crea, en 2001, la revista *Contretemps*, "claramente comprometida con la esfera anticapitalista" ("Qui sommes-nous?", en adelante QSN). Inusitadamente, en la esquela oficial que la LIT-CI dedica a Bensaïd, acusan la oposición ideológica a la vez que reconocen la coherencia y el compromiso del filósofo y militante: "A pesar de estas diferencias políticas estratégicas, podemos decir que Bensaïd no se corrompió metodológicamente, a diferencia de otros dirigentes que al abandonar políticamente la estrategia revolucionaria, cayeron en una degeneración moral, y recurrían a las calumnias, robos, machismo, etc., como instrumentos 'políticos'. Por la firmeza y honestidad con que Bensaïd defendió sus ideas, él se transformó en un militante y dirigente político que supo ganar el respeto de quien compartía sus ideas, pero también de aquellos que, como nosotros, siempre las combatimos" ("Murió Daniel Bensaïd"; en adelante MDB).

un militante —así le gustaba ser presentado—, sin embargo, siempre se enfrentó a la militancia desde la crítica filosófica y abordó la filosofía con un compromiso militante. En la agitación del 68' francés no descansaba y recorría calles y barricadas como centinela. En la figura del centinela veía al vigilante siempre atento a la llegada del momento preciso, de la oportunidad que no se podía dejar escapar. Así es como definía a Benjamin: el *centinela mesiánico*.

El "mesianismo secularizado no es ya la paciencia pasiva al acecho de la salvación, sino la espera activa e inquieta del centinela, siempre listo para reconocer la irrupción de lo posible" (Bensaïd, UYM). Para Benjamin, lo que está en juego no es la esperanza, sino el triunfo en la lucha estratégica contra el totalitarismo, por un lado, y el conformismo socialdemócrata por el otro.[19] La utopía no tiene lugar en este pensamiento puesto que ella llama a un final prefigurado para la Historia, mientras que la lectura a contrapelo y la espera impaciente del momento mesiánico colocan a la "triada temporal" en

[19] Recuérdese aquí un pasaje de la primera *Tesis sobre la historia:* "En filosofía, uno puede imaginar un equivalente de ese mecanismo [el del "jorobadito"]; está hecho para *que venza siempre* el muñeco que conocemos como 'materialismo histórico'" (Benjamin, *TSH*, 17, cursivas mías). Inmediatamente después, Benjamin revela la identidad de la fuerza secreta que impulsa su mecanismo invencible: la teología, que "puede competir con cualquiera" y "no debe dejarse ver por nadie".

un riesgo permanente que sólo la conciencia vigilante del presente puede resolver. Bensaïd es claro al afirmar que Benjamin se opone a la utopía[20] y, al mismo tiempo, "destruye" la idea de Historia universal cuando postula al presente como la categoría central de la temporalidad:

> El pasado ya no determina el presente y el futuro según el orden de una cadena causal. El futuro ya no ilumina retrospectivamente al presente y al pasado según el sentido único de una causa final. El presente se convierte en la categoría temporal central. Se empequeñece, se adelgaza, tiende hacia lo ínfimo del momento actual, del instante fugitivo, del insaciable "a-hora (*à-présent*)" en donde, sin embargo, el pasado y el futuro, en permanencia, vuelven a poner todo en juego.
>
> El presente, y sólo él, gobierna el haz de los "puede-ser" (UYM).

"La Utopía se borra para dar paso a la llegada incierta del Mesías" en el *a-hora* irrepetible de cada presente. Estas coincidencias fundamentan el encuentro de Benjamin y Bensaïd en su oposición a la Gran historia monumental. Cuando el flujo del

[20] "Benjamin se inspira frecuentemente en Blanqui y Sorel, quienes fueron enemigos acérrimos de la Utopía. Para el segundo, los fabricantes de felicidad monumental a la medida están siempre listos para ofertar sus fabulosas invenciones al menudeo, en el mercado negro de las pequeñas reformas" (Bensaïd, UYM).

tiempo es incierto y todo relato histórico es siempre cuestionable se necesita fundamentar la reflexión sobre una base que no sólo esté preparada para lo imprevisible, sino que lo llame en forma hospitalaria.

Si, con la utopía, la revolución en la revolución se limita a una revolución cultural, Benjamin se pregunta: "¿cómo puede esperarse que las mismas fuerzas que en el campo de la política llevan al fascismo puedan tener una función curativa en el campo del arte?" (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* 126; en adelante *OAERT*), ya que el fascismo promueve "una estetización de la vida política", a la que "el comunismo responde con la politización del arte" (127).[21] Sin embargo, la verdadera respuesta benjaminiana a los límites del brillante pensamiento de Bloch se da con lo que Bensaïd denomina "el vuelco mesiánico de Walter Benjamin": "en contraste con la razón mecánica de la física newtoniana, llamemos mesiánica a esta razón abierta a lo aleatorio, capaz de comprender determinaciones con desenlaces imprevisibles, de conjugar lo necesario y lo posi-

[21] El ejemplo más accesible de la revolución cultural como "estetización de la política" sería el de la China maoísta. Los totalitarismos de cualquier filiación política tienden a realizar limpiezas culturales para reforzar su dominio ideológico. Como sabemos, la propuesta de Benjamin en *La obra de arte…* está encaminada a construir una teoría del arte "completamente inutilizable para los fines del fascismo" (38).

ble" (UYM).[22] Los desarrollos históricos del siglo XX y las nuevas aproximaciones científicas que, para adecuarse a los nuevos descubrimientos sobre las leyes que rigen el universo, han debido generar teorías cada vez más complejas, llaman a generar estructuras de pensamiento que puedan enfrentarse al azar y al caos.[23] La utopía esperanzada no se integra siquiera al rango de lo previsto, sino que constituye una existencia presente y concreta, en oposición al mesianismo como potencial revolucionario de cada instante presente. El mesianismo, en definitiva, existe pero *de otro modo* que la utopía; a

[22] Nos encontramos aquí con la solución de la temática ontológica que registrábamos líneas arriba. Bensaïd, como filósofo-militante heterodoxo y ex-céntrico, acoge en los laberintos de un artículo poco difundido una propuesta radical y, ciertamente, sujeta a la polémica: inscribe a Benjamin en el linaje filosófico de quienes han revolucionado el fundamento del pensamiento. Descartes, Kant y Hegel se encuentran en ella. La razón mesiánica contesta a la razón mecánica en un debate temporal que reúne a Benjamin y Newton. Georges Didi-Huberman lo coloca en una situación análoga, pero acotada: según él existirían "tres comienzos de la historia del arte: Plinio (que constata la muerte de la semejanza), Vasari (la historia del arte humanista), y Benjamin (la historia del arte enfocada a las obras, es decir, a cada obra singular" (*Cfr*. Delayin, traducción libre).

[23] La cuántica y las teorías que de ella derivan están a la vanguardia de estos sistemas de lo imprevisible. La razón mesiánica "salida del cruce inesperado de un materialismo crítico y de la teología judía, se revela menos desorientada que la [mecánica por estas] mutaciones epistemológicas de las que Benjamin aún no podía adivinar el alcance" (Bensaïd, UYM).

esto se refiere Bensaïd en el subtítulo de su ensayo: "el sentido de lo virtual". En Bloch lo virtual transita del futuro en el que se coloca la esperanza hacia el presente, mientras que en Benjamin la Historia y su tiempo irradian desde un pasado que en cada presente puede transformarse radicalmente. Lo virtual es la posibilidad del acontecimiento mesiánico en que *nosotros* "en tanto que última clase esclavizada" (Bensaïd, UYM) pongamos fin a la opresión de *nuestros* antepasados.

*

No he esbozado aquí los alcances de la profunda reflexión de Bensaïd sobre la relación antagónica del mesianismo y la utopía, y sus potencialidades (lo virtual) que cepillan la historia en sentidos contrarios. No se resolvió, tampoco, la anomalía de un texto que sugiere estar dedicado a Bloch, pero después de una lectura cercana, a ras de página, revela afirmaciones extraordinarias acerca de los aportes de Benjamin y demuestra que el pensamiento de este último posee una resistencia mayor frente los embates del "progreso científico" así como frente a los riesgos del conformismo y la pereza. Bensaïd, como buen heredero ilegítimo de Benjamin (como buen ilegítimo en general, coleccionista marginal, ropavejero de la política y de la filosofía), ofrece un texto que no se agota en el curso de numerosas lecturas. Bloch, por su parte (junto a Müntzer, Blanqui y Péguy), queda inscrito en la genealogía de la izquierda

crítica que responde y combate los dogmatismos del pensamiento burocratizador. Por la otra, Benjamin se revela como un revolucionario del pensamiento en general, más allá de la política y de la filosofía.

A la manera de la utopía blochtiana, las direcciones a seguir para peinar el potencial de estos tres autores quedan señaladas en el texto. Daniel —a secas, como Bensaïd pedía ser llamado, sin formalismos innecesarios— se ha ido, ahora es imposible preguntarle por qué no fue más explícito, por qué sugiere y no afirma. ¿Será tal vez porque él decía que toda generalización es falsa? Daniel se ha ido y ahora nuestra deuda mesiánica es también con él. Su amigo Alain Krivine (compañero del 68') lo despidió diciendo que "la mejor manera de rendirle homenaje es utilizar todos sus aportes, toda su experiencia para seguir comprometiéndonos y proveernos de los medios para un nuevo mayo de 68 que triunfe esta vez".

En una ocasión, hablando en un café de París, Tariq Ali le preguntó si creía que el descontento social francés de esta década sería suficiente para causar cambios profundos. Bensaïd "se encogió de hombros. En nuestras vidas tal vez no, pero seguimos luchando, porque ¿qué otra cosa podemos hacer?"

Ali, Tariq, "Daniel Bensaïd obituary", *The Guardian,* jueves 14 de enero de 2010, en <http://www.guardian.co.uk/world/2010/jan/14/daniel-bensaid-obituary>, consultada el 8 de agosto de 2011.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [*Urtext*] [oaert], Andrés E. Weikert (traductor), Ítaca, México, 2003.

_____, "Prólogo epistemocrítico" [pec], *El origen del* Trauerspiel *alemán* (1916-1925), en *Obras, libro I,* vol. 1, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2006.

_____, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* [tsh], trad., intr. y notas Bolívar Echeverría, México, Contrahistorias, 2005.

Bensaïd, Daniel, "Utopía y mesianismo: Bloch, Benjamin y el sentido de lo virtual" [uym].

_____, *Résistances*, París, Fayard, 2001.

_____, Entrevista con Daniel Mermet para la emisión radial *Là-bas si j'y suis* [lsjs], de France Inter, 18 de mayo de 2004, disponible en <http://www.la-bas.org/article.php3?id_article=1833> y <http://www.la-bas.org/article.php3?id_article=347>, consultadas el 4 de diciembre de 2010.

_____, "Tiempos históricos y ritmos políticos" [thrp], *Herramienta*, núm. 40, marzo de 2009, año XIII, en <http://www.herramienta.com.ar/revista-he-

rramienta-n-40/tiempos-historicos-y-ritmos-politicos>, consultada el 4 de diciembre de 2010.

Krivine, Alain, Grabación de audio de su intervención en el "Dernier hommage à Daniel Bensaïd", realizada el domingo 24 de enero de 2010 en el Palais de la Mutualité en París, disponible en <http://blogs.mediapart.fr/edition/pol-en-stock/article/260110/dernier-hommage-daniel-bensaid>, consultada el 8 de agosto de 2011.

Delayin, Pierre, "Walter Benjamin aura marqué son entrée dans l'histoire de l'art…", *Orloeuvre*, <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0608170317.html>, consultada el 23 de julio de 2011.

"Murió Daniel Bensaïd" [MDB], Liga Internacional de los Trabajadores-Cuarta Internacional, lunes 22 de febrero de 2010, en <http://www.litci.org/artigos/24-francia/1664-murio-daniel-bensaid>, consultada el 4 de diciembre de 2010.

"Qui sommes-nous?" [QSN], *Contretemps*, <http://www.contretemps.eu/qui-sommes-nous>, consultada el 8 de agosto de 2011.

Susurro de miradas

Eduardo Cadava
Universidad de Princeton
Traducción de Paola Cortés Rocca

El hecho de que el espacio de la fotografía sea un sitio de auto-sacrificio significa que cualquier persona u objeto que entre en este espacio siempre será alguien o algo diferente de sí. Walter Benjamin lo señala en un pasaje extraordinario de "Mummerehlen", un capítulo de su texto de 1934, *Infancia en Berlín hacia 1900*. Allí, al situar el Yo entre el lenguaje y la fotografía, sugiere la relación esencial que mantiene el Yo con la alteridad. Sostiene que encuentra esta alteridad —una alteridad que extrañamente le impone parecerse a otro— en su relación con el lenguaje. Al desconocer la palabra "Muhme", por ejemplo, transforma la figura en un antiguo verso para niños, *Muhme Rehlen*, en "un espectro" lla-

mado el "Mummerehlen" (*Infancia en Berlín hacia 1900,* 64; en adelante *IB; Gesammelte Schriften,* IV, 260-261; en adelante *GS*). Benjamin advierte que tales malentendidos pueden encubrir un mundo para el niño y, sin embargo, le revelan "el camino que conducía hacia el interior del mundo". Más específicamente, las distorsiones del lenguaje que caracterizan su encuentro con el mundo lo conducen hacia el interior del lenguaje. El niño descubre que lo que hace lenguaje al lenguaje es su capacidad de distorsión y rápidamente aprende a envolverse en palabras que son al mismo tiempo "nubes".[1] Al distorsionar las palabras que no entiende, articula una relación entre esas palabras, las cosas y las personas que conforman su mundo. Este trabajo de encubrimiento, continúa sugiriendo Benjamin, no sólo encubre las palabras, sino también el mundo y todo lo que hay en él. Como advierte más tarde, "todo el mundo desfigurado de la infancia" (*IB,* 66; *GS,* 262) cabe en esta actividad de encubrimiento, simulación, *mummen*. El niño se cubre con una serie de palabras nebulosas organizadas alrededor del término *mummen*: para el niño no hay nada más que *mummen*. Esto es lo que lo fuerza a parecerse a otra cosa:

[1] Sobre la relación entre palabras y nubes en *Infancia en Berlín hacia 1900*, *cfr*. Hamacher, "The Word *Wolke* —If It Is One". Aunque Hamacher no aborda directamente los elementos fotográficos de "Mummerehlen", su interés por los problemas del lenguaje y la mímesis en esta sección están cerca de mi propio análisis de los autorretratos fotográficos de Benjamin.

> El don de descubrir parecidos no es más que un débil vestigio de la antigua compulsión a ser y a actuar de un modo similar. Las palabras ejercían ese poder sobre mí. No ésas que me servían como modelo de una conducta apropiada, sino las que me asemejaban a viviendas, muebles y vestimentas (*IB*, 64-65; *GS*, 261).[2]

El movimiento del *mummen* en el corazón del lenguaje exige que el niño, para ser quien es, se parezca a otro. Las palabras que lo fuerzan a volverse parecido a un objeto —como a vivienda, un mueble o una vestimenta, por ejemplo— le dicen, al mismo tiempo, que nunca puede ser él mismo. O mejor, que para ser él mismo, siempre debe alejarse de sí. Sin embargo, lo único que no puede presenciar es su devenir objeto. Es por eso que tal como explica Benjamin, nunca puede parecerse a su propia imagen: tal coincidencia nombraría el momento de su muerte. Él exhibe esta ley de la muerte y la oculta en una descripción de su visita al estudio fotográfico, a los diez años de edad. Ahí, no sólo nos da un ejemplo de su capacidad de transformación, sino que también explica por qué sólo puede ser él mis-

[2] La traducción propone "sino las que correspondían a viviendas, muebles y vestimentas". Sin embargo el original dice "die mich ähnlich nachten" (*ähnlich nachten*; hacer semejante), señalando que ciertas palabras producen una semejanza entre el narrador y los objetos y no simplemente que las palabras corresponden a estos objetos [N. T.].

mo siempre en su otredad. De hecho, en la medida en que no puede habitar en su "propia imagen", se queda perplejo cuando se le pide una "semejanza" [*Ähnlichkeit*] de sí. Dice Benjamin:

> Como sucedía en el fotógrafo. Adonde quiera que mirase me veía cercado por pantallas, cojines, pedestales que codiciaban mi imagen como las sombras del Hades codician la sangre del animal sacrificial. Por último, me sacrificaban a una vista de los Alpes toscamente pintada, y mi mano derecha, que tenía que sujetar un sombrerito tirolés, proyectaba su sombra sobre las nubes y las cimas cubiertas de nieve eterna del fondo. Sin embargo, la sonrisa torturada que se asomaba a los labios del pequeño pastor de los Alpes no resultaba tan triste como la mirada del rostro infantil a la sombra de la palmera que me fulminaba. Ésta formaba parte de uno de aquellos estudios que tienen algo de salón y de cámara de tortura, con sus taburetes, trípodes, tapices y caballetes. Estoy de pie, la cabeza descubierta, en la mano izquierda un enorme sombrero de ala ancha que sujeto con estudiada gracia. La derecha se ocupa de un bastón, cuya empuñadura inclinada puede verse en el primer plano, en tanto que la punta se esconde en un ramillete de plumas de avestruz que desciende de una mesa de jardín. Completamente a un lado, cerca de la cortina estaba la madre, inmóvil, con el vestido muy entallado.[3] Como un maniquí mira mi traje de terciopelo, a

[3] La traducción propone "Muy apartada, junto a la antepuerta, estaba mi madre", pero la frase de Benjamin contiene el doble sentido de 'estar lejos' y 'estar al costado' ("Ganz abseits") y

su vez cargado de pasamanería, que parece proceder de una revista de moda. Yo, en cambio, estoy desfigurado por la uniformidad con todo lo que me rodea. Como un molusco vive en la concha, vivo en el siglo XIX que está delante de mí, hueco como una concha vacía. La coloco al oído (*IB*, 65-66; *GS*, 261).

Desde el primer momento que Benjamin entra en el estudio fotográfico, se aleja de sí mismo. Donde sea que mire, dice —y no es casualidad que su primer acto sea un acto visual—, observa a un doble de sí mismo circundado por los accesorios fotográficos. Esta distancia entre su mirada y un doble se repite de varias maneras en el párrafo, pero en cada instancia señala un momento en el que, al experimentar su Yo como otro Yo, ya no es él.

Benjamin advierte la angustia de esta pérdida de sí en su presentimiento de que las pantallas, cojines y pedestales que amueblaban el estudio lo codiciaban "como las sombras del Hades codician la sangre del animal sacrificial". Si estos objetos desean apropiarse de su imagen es, tal vez, porque ellos se esfuerzan por hacerse presentes. Al existir sólo para estar en una fotografía, sólo pueden ser lo que son cuando un Yo se sacrifica por su imagen, cuando un Yo entra en una fotografía y no sólo se vuelve un objeto como ellos, sino que también les permite a ellos

---

no se trata de mi madre *(meine Mutter)*, sino de 'la' madre ("die Mutter"), lo cual permite la lectura que se desarrollará luego, alrededor de esta figura [N. T.].

convertirse en algo más que un objeto, como él.[4] El hecho mismo de que los muebles demuestren deseo, significa que el tema en cuestión aquí es el movimiento entre la conversión de los objetos en personas y de las personas en objetos, es decir, la apariencia de algo como otra cosa y la cuestión de la presentación en general. De hecho, estos accesorios desean la imagen de Benjamin "como las sombras del Hades codician la sangre del animal sacrificial" porque ahí también se pone en juego un problema de presentación. En el canto XI de *La Odisea*, Odiseo va al Hades para hablar con Tiresias. Al descubrir que sólo puede hablar con los fantasmas del submundo si primero beben la sangre de un animal sacrificado —sólo pueden presentarse después de haber bebido

[4] En su historia de la fotografía del siglo XIX, Gisèle Freund —a quien Benjamin debe muchas de sus observaciones sobre fotografía— refuerza este punto cuando señala que en el espacio del estudio fotográfico, el retratado mismo "se ha convertido en un accesorio del taller" (*La fotografía y las clases medias*, 91). En el esfuerzo por reproducir una réplica del interior burgués, el estudio se vuelve el medio por el cual el fotografiado se convierte en un cadáver. Benjamin lo señala en relación a los interiores de fin de siglo, en *Dirección única*. Ahí escribe: "El interior burgués de los años sesenta a los noventa, con sus inmensos aparadores rebosantes de tallados de madera, sus rincones sin sol en los que se alza una palmera, el mirador protegido por una balaustrada y los largos pasillos con su cantarina llama de gas, no puede cobijar adecuadamente más que un cadáver. 'En este sofá la tía sólo puede ser asesinada'. La unánime exuberancia de mobiliario no se vuelve auténtico confort sino en presencia del cadáver" (20; en adelante *DU; GS,* IV, 89).

la sangre de otro muerto—, les ordena a sus hombres sacrificar varios corderos jóvenes. El primero en beber la sangre de los corderos muertos, Tiresias, se dirige a Odiseo diciéndole que "aquel de entre los muertos, a quien dejes llegar a la sangre te dirá sus verdades" (*cfr.* vv. 46-148). Que las pantallas y los cojines deseen la imagen de Benjamin significa, por lo tanto, que —muertos hasta que existan en una imagen— tratarán de hablar (a través de una imagen) y, en particular, de decir la verdad.

En otro lugar, en la Introducción epistemológica y crítica a su libro sobre el *Trauerspiel*, Benjamin explica que decir la verdad significa moverse a la presentación, a un "momento presentacional", *darstellende Moment* (*El origen del drama barroco alemán*, 13; en adelante *O; GS,* I, 211) que, al ocurrir en el lenguaje, funciona imprimiendo o trazando la esencia de los fenómenos. Movidos por presentarse en una suerte de lenguaje, los muebles del estudio están destinados a volverse una impresión, una imagen o fotografía. Incluso podemos decir que, al desear la imagen de Benjamin, expresan su deseo por presentarse fotográficamente. Al querer formar parte de una fotografía, desean el sacrificio del otro ser viviente. Una vez que este otro ser viviente ingrese a la fotografía, ya no se distinguirá de las pantallas, cojines y pedestales que persiguen su imagen. Benjamin sugiere que sólo cuando ese otro ser viviente se ha vuelto una cosa y las cosas han adquirido una suerte de vida, las mercancías pueden decir la verdad. Sólo entonces

pueden decir: "las personas son como nosotros, ellos también son cosificables". Como el lenguaje, que para Benjamin sólo puede comunicarse a sí mismo y no comunicar un contenido significativo (*Ensayos escogidos,* 316; en adelante *E; GS,* II, 142),[5] los accesorios del estudio sólo pueden comunicarse como accesorios, como signos de cosas en un tipo de impresión, en una fotografía. Benjamin ya había enfatizado la dimensión fotográfica del dominio empírico en el libro sobre el *Trauerspiel*, al explicar que "La verdad no es una intención que alcanzaría su determinación a través de la realidad empírica, sino la fuerza que plasma la esencia de dicha realidad empírica" (*O,* 18; *GS,* I, 216). El impulso hacia la fotografía, sugiere Benjamin, está ya escrito en el universo de las cosas; nombra una fuerza inaugural de inscripción que, como el proceso por el cual una impresión queda sobre una placa fotográfica, define el movimiento de la historia. Lo que está en juego tanto para Benjamin como para los accesorios que componen el mundo fantasmagórico de la fotografía es la posibilidad de exhibirse, de presentarse con el objetivo de ser "vistos". Si Benjamin expresa su angustia frente a esta posibilidad es porque implica no sólo que no puede haber Yo que no se exhiba, se visualice o se fotografíe, sino también que el Yo que es exhibido de este modo no es un Yo. No puede ser entendido como Yo.

[5] *Cfr.* "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, en Iluminaciones IV, trad. Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1991, 60-61.

Al proponer la cuestión de la presentación en general, Benjamin aborda el problema de si el Yo —sea lo que sea— puede presentarse como tal, si puede aparecer en su propio elemento. Benjamin sugiere no solamente que presentarse como tal, aparecer en su propio elemento, puede significar, a fin de cuentas, no presentarse ni aparecer del todo, sino además sugiere que, debido a esto, siempre es necesaria alguna forma de manifestación. Si no hay revelación posible del Yo sin algún tipo de pérdida es porque para que ocurra una presentación o una aparición, es necesario, en palabras de Lacoue-Labarthe, que lo que "debe 'presentarse' no se presente a *sí mismo*, no aparezca *como* tal". Por el contrario, debe "diferenciarse de sí mismo, alienarse, externalizarse, transportarse, darse (para ser 'visto' y pensado, para ser *teorizado*) y al darse a sí, perderse para sí" ("Unpresentable", 143). En otras palabras, la presentación del Yo siempre acarrea su pérdida. Como el fantasma de Tiresias que habla y habla la verdad, Benjamin dice la verdad sobre la desaparición del Yo en una serie de transiciones desde un doble de sí a otro —desde el doble en el estudio al joven pastorcito, a Kafka, a la madre de Kafka, al molusco y, finalmente, a su concha—. Estas figuras de sí se disuelven continuamente antes de que cualquiera de ellas tenga la oportunidad de imponerse. Sólo son evocadas para ser, rápidamente, reemplazadas por otras figuras. Cada nueva figura no sólo cubre y refracta la anterior, sino que además se aleja progresivamente de Benjamin. Como las dis-

torsiones del lenguaje que conducen al niño hacia el interior del lenguaje; sin embargo, este encubrimiento múltiple del Yo nos acerca a las distorsiones continuas y a los desplazamientos a partir de los cuales el Yo benjaminiano emerge, pero lo hace siempre como otro.

Esta duplicidad del Yo ocurre nuevamente cuando, junto con su hermano Georg, el Benjamin de diez años es presentado como una ofrenda (dice que es *dargebracht*), a la tosca reproducción de un paisaje alpino al cual pertenecerá pronto.[6] Envuelto en su vestimenta de pastor como el chico envuelto en palabras nebulosas, queda rodeado rápidamente por las nubes y la nieve del fondo pintado. Viste como un joven pastor preparándose para la cámara y, anticipado ya el momento de su sacrificio, cae —como señala Bernd Witte— "en una rigidez mortuoria" incluso "antes de ser capturado por la placa fotográfica" (*Walter Benjamin*, 22). Preocupado porque va a devenir imagen, porque está a punto de morir, se queda inmóvil en lo que pronto se convertirá: una imagen petrificada. Cuanto más se hunde en los decorados artificiales del estudio, más desfigurado resulta, más ajeno a su "propia imagen". De hecho, al

[6] En su "Diario de Wengen" de 1902, Benjamin describe su viaje a los Alpes junto con su madre y su hermano, en términos que presentan, en miniatura, muchos de los detalles de esta escena fotográfica de *Infancia en Berlín*. Ver especialmente su descripción del *Genrebild* que amuebla muchos de los hoteles de Wengen (*Diario de Moscú,* 75-83; *GS,* VI, 235-242).

presentarlo como otro, la fotografía lo transforma en un objeto dentro de la imagen. Lo que ve en el joven alpinista no es simplemente una reproducción de sí mismo —puesto que el alpinista ya es en cierto modo una reproducción—, sino algo más que lo arroja lejos de sí. En otras palabras, si ve otro doble de sí, este doble existe sin él. El hecho de que pronto se convierta incluso en algo más que su doble puede, sin embargo, ser leído ya en su sonrisa torturada. Como explica en otra parte, las sonrisas no sólo son portadoras de un proceso mimético, sino también señales del pasaje de una figura a otra. Cada vez que saludamos, advierte Benjamin, incluso cuando no lo hacemos muy efusivamente, hay una sonrisa en nuestra fisonomía que revela el "secreto consentimiento de la voluntad de convertirse en aquel a quien dirigimos la sonrisa" (*GS*, IV, 194). Nuestra sonrisa registra nuestro deseo de tomar los elementos del otro para hacerlos nuestros. Aquél a quien le sonreímos, dirá Benjamin, se eleva a un "*Vorbild*" (*GS*, VI, 194), a un modelo de otro Yo por venir.[7] Es precisamente lo que ocurre cuando Benjamin dirige su sonrisa torturada a otra imagen infantil de "sí".

Esta segunda imagen pertenece a un espacio situado entre el reposo privado y el trauma. Desde este espacio ambivalente el niño de la imagen lanza su

[7] Benjamin se detiene aquí a explicar por qué siempre se nos pide que "sonriamos" en el momento en el que nuestra imagen está a punto de ser tomada: se nos pide que nos preparemos para volvernos otra cosa.

mirada triste hacia Benjamin. El hecho de que Benjamin atribuya una mirada al niño de la imagen —es decir, a la figura inanimada atrapada en los límites de su segunda fotografía— debe ser entendido en términos de su concepción de la experiencia aurática. Como escribe en su análisis de Baudelaire,

> La experiencia del aura reposa por lo tanto en la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos [*den Blick aufschlagen*]. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de alzar los ojos (*E*, 36; *GS*, I, 646-647).

Nuevamente, esta es una cuestión que atañe a la relación o a la semejanza entre personas y cosas (como explica Marx en un pasaje que Benjamin cita en otra parte, "en un sentido práctico, puedo comportarme de un modo humano hacia un objeto sólo cuando el objeto se comporta en una forma humana con los seres humanos" (*GS*, V, 277). Pero es también una cuestión de mirada que, al abrirse sin mirar nada en particular, introduce una atmósfera de distancia y muerte en el encuentro entre Benjamin y su otra imagen. Quizás lo más problemático, de hecho, es que la atribución de Benjamin parece funcionar al revés. Aquél al que se le atribuye una mirada amenaza al otro —en este caso "Benjamin"— con cierto carácter cosificado y mortuorio. La segunda imagen empieza a tomar vida propia incluso cuando encamina al joven pastorcito

hacia la muerte e incluso cuando el niño y su mirada permanecen inmóviles dentro del encuadre. Aunque algo de este proceso estaría funcionando en el intercambio recíproco de trazos humanos e inhumanos, "el quiasmo o el cruce de términos rara vez produce una totalidad dialéctica armónica",[8] y esto no ocurre solamente porque el Yo autoral ya está duplicado a lo largo de *Infancia en Berlín hacia 1900* —ubicado tanto en el comienzo de su vida como en el momento de la escritura, es tanto el niño como el escritor—, sino también porque una vez que las dos imágenes se encuentran ya no son las mismas. Por el contrario, ambas experimentan lo que Benjamin en otra parte define como "el repentino y paradójico cambio de una forma de observación en otra (más allá de su dirección)" (*Correspondence*, 300; en adelante *C*; *IB*, 425). Incluso cuando el aura se considera bajo una luz positiva —aunque no siempre es el caso— se experimenta fundamentalmente en su retirada o en su destrucción. Es por eso que el aura es siempre una cuestión de fantasmas y espectros. Como ha señalado Ian Balfour, "no sólo se otorga a lo inanimado cierta vida en el instante fugaz de su desaparición [sino] que ese mismo movimiento hace emerger el espectro de la desaparición del propio sujeto, una perspectiva del sujeto como cosa" (645).

[8] Balfour señala esto en un análisis de la relación entre personificación y reificación en Benjamin, *cfr.* "Reversal, Quotation (Benjamin's History)", 645.

Que Benjamin esté desapareciendo aquí se confirma en las frases siguientes, cuando esta segunda fotografía de "sí mismo" resulta ser la imagen de alguien más: Franz Kafka.[9] Dos años antes de bosquejar su texto autobiográfico, en su ensayo de 1931, "Pequeña historia de la fotografía", Benjamin ya había descrito esta imagen temprana de Kafka a los cinco años en términos casi idénticos.[10] Involucrado en lo que denomina el arte de citar sin comillas

[9] La necesidad de que Benjamin aparezca como otro, de que sus frases comiencen a referirse a otra parte, ya está escrita en su imagen de Kafka. Como advierte en sus notas al ensayo de Kafka: "Kafka no deja ningún proceso sin distorsionar. En otras palabras, todo lo que describe sostiene afirmaciones sobre otra cosa. La presencia continua y visionaria de los objetos desfigurados se corresponde con la seriedad inconsolable, con la desesperación en la mirada del mismo autor" (*GS*, II, 1204).

[10] El pasaje de "Pequeña historia de la fotografía" es el siguiente: "Fue entonces cuando surgieron aquellos estudios con sus cortinones y sus palmeras, sus tapices y sus caballetes, a medio camino entre la cámara de tortura y el salón del trono, de los cuales aporta un testimonio conmovedor una foto temprana de Kafka. En una especie de paisaje de jardín invernal está en ella un muchacho de aproximadamente seis años de edad embutido en un traje infantil, diríamos que humilde, sobrecargado de pasamanerías. Colas de palmeras se alzan pasmadas en el fondo. Y como si se tratase de hacer aún más sofocantes, más bochornosos, esos trópicos almohadonados, el modelo lleva en la mano izquierda un sombrero grande de sobremanera, con ala ancha, tal vez el de los españoles. Desde luego que Kafka desaparecería en semejante escenificación, si sus ojos inconmensurablemente tristes no dominasen ese paisaje que de antemano le ha sido predeterminado" (*Discursos interrumpidos*, I, 71-72; en adelante *DI; GS,* II, 375).

(*La dialéctica en suspenso,* 122; en adelante *DS; GS,* V, 572), Benjamin retacea y, simultáneamente, revela su identificación con Kafka. Sin embargo, su auto-

---

En el ensayo de 1934 sobre Kafka, Benjamin reescribe este pasaje en una versión más cercana a la de *Infancia en Berlín.* Aquí, en "Un retrato de infancia", el pasaje se lee como una suerte de *Vorbild* del fragmento de *Infancia en Berlín*, especialmente en la última imagen: "Hay un retrato de Kafka niño, y pocas veces 'la pobre breve infancia' se ha traducido en forma más aguda. Debe haber sido hecho en uno de esos estudios fotográficos del siglo pasado que, con sus decorados y sus palmeras, sus arabescos y sus caballetes, estaban a medio camino entre la cámara de torturas y la sala del trono. Allí, en un trajecito estrecho, casi humillante, sobrecargado de bordados, un niño de unos seis años aparece delante de un paisaje de invernáculo. Sobre el fondo hay rígidas ramas de palmera. Y como si se tratase de tornar más calurosos y sofocantes esos trópicos de relleno, el niño tiene en la izquierda un enorme sombrero con alas anchas, como los de los españoles. Ojos infinitamente tristes se sobreponen al paisaje que les ha estado destinado y la cavidad de una gran oreja parece estar escuchando" (*E,* 59; *GS,* II, 416).

Hasta donde sé, Anna Stüssi es la primera crítica en advertir aquí la identificación de Benjamin con Kafka. *Cfr.* su *Erinnerung an die Zukunst*, especialmente las páginas 189-192, que se titulan "Photoatelier —die Folter-Kammer". Witte también advierte esta identificación pero restringe esta relación a la "posición social" del niño "como individuo en el ambiente de la gran burguesía judía de comienzos de siglo" (*Walter Benjamin*, 22). Al leer estas dos fotografías en términos de la frase de Rimbaud, "Yo soy otro", Amelunxen, en "Ein Eindruck der Vergängnis" (5-6), también conjura la relación entre las imágenes y cuestiones de muerte y alegoría en general. Finalmente, para un abordaje general al debate sobre la identificación de Benjamin con Kafka, *cfr.* Corngold y Jennings, "Walter Benjamin / Gershom Scholem".

rretrato resulta ser un retrato de Kafka. Benjamin se encuentra a sí mismo en relación con un texto (una cita) y con otro (Kafka), es decir, en ambas instancias, sin ser él. La figura que describe es tanto Kafka como Benjamin, ya que es en esta figura del otro (el doble fotografiado del pequeño Kafka) como otro (Kafka) que Benjamin se encuentra a sí mismo. Esto no implica sostener que Benjamin se redescubre a sí mismo, ni que se reconoce en el otro, sino que, al experimentar la alteridad del otro, al experimentar la alteridad en el otro, experimenta la alteración que, “en él”, se desplaza infinitamente y delimita su singularidad. Si el Yo de Benjamin aparece expuesto en esta escena, es porque se coloca de acuerdo a una exterioridad que atraviesa la intimidad misma de su ser. Ser como la imagen que es como Kafka significa, por lo tanto, ya no tener una identidad sustancial. Por lo tanto, lo que Benjamin encuentra en este autorretrato es su infinita extrañeza. Parecerse a la imagen de Kafka significa que lo que se le acerca es ya una reproducción y como tal está separada tanto de Kafka como de él mismo. Este movimiento doble puede registrarse no sólo en imágenes que se constituyen desde el principio como reproducciones. También puede leerse en relación con aquellos a los que tales imágenes se dirigen: Benjamin ya es una imagen, sea la imagen de un joven pastorcito o la de alguno de los tantos dobles a quien él observa en este espacio fotográfico.

Toda fotografía, todo autorretrato responde a esta estructura. Es la estructura de la fotografía en general y nombra la pérdida de identidad que acompaña el ingreso al espacio de la fotografía. Como explica Barthes, "la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro" (*La cámara lúcida*, 44). Es por eso que cada fotografía es una fotografía de alguien muerto. Es por eso también que las dos figuras aquí —¿son en verdad dos figuras diferentes?— no funcionan recíprocamente para constituir un "Yo". Por el contrario, se deconstituyen una a la otra en su relación. De hecho, es esta relación la que traza la retirada de la identidad. Ni Kafka ni Benjamin vuelven a sí porque el otro ya está en cada uno de ellos. Si estas frases condensan una teoría de la mímesis es, como Benjamin sugiere en relación con su lectura de la poesía de Baudelaire, "una especie de mímesis de la muerte" (*Poesía y capitalismo,* 102; en adelante *PC; GS,* I, 587). Que sean parecidos significa que ni Benjamin ni Kafka permanecen completamente vivos. Como las sombras del Hades que vienen a hablar y que hablan la verdad, los espectros de estas dos figuras vienen a hablar de la mímesis mortuoria que los hace y los previene de ser lo que son: *Hablo en el nombre de lo que es más mío, la otredad que me impide ser yo mismo*.

*

Este intercambio entre Benjamin y Kafka, esta relación que les impide firmar con su propio nombre,

también puede leerse en el ensayo de 1934 sobre Kafka. El título mismo del ensayo, "Franz Kafka: en el décimo aniversario de su muerte", puede referirse no sólo al esfuerzo de Benjamin por escribir sobre Kafka en el aniversario de su muerte, sino también a la posibilidad de que Kafka mismo haya regresado de la muerte para escribir sobre este regreso particular de su muerte.[11] En esta instancia, podría ser Kafka quien, desde más allá de la tumba, escribe sobre su muerte pero sólo después de ella —o mejor, sólo después de la muerte de su muerte. Podría decirse entonces que el ensayo resulta escrito por Kafka en nombre de Benjamin o, asumiendo la primera posibilidad, por Benjamin en nombre de Kafka. En cualquier caso, lo que parece estar en juego aquí es la necesidad de que cada uno firme en nombre del otro o por sí mismo pero como otro. Esta necesidad se evidencia otra vez en la primera sección del ensayo, titulada "Potemkin". La sección cuenta una pequeña fábula que, como dice "Benjamin" más adelante, anuncia toda la obra

[11] El ensayo de Benjamin sobre Kafka se ha traducido como "Franz Kafka: en el décimo aniversario de su muerte", pero tanto el original como la traducción al inglés contienen la idea de 'retorno' de la que carece el título en español. El título en alemán es "Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages", donde lo que 'vuelve otra vez' *(Wiederkehr)* es el día de la muerte *(Todestag)* y la traducción en inglés es "On the Tenth Return of His Death", donde lo que retorna es su muerte *(His Death)* [N. T.].

enigmática de Kafka. En el relato, el consejero Potemkin ha caído en uno de sus largos períodos depresivos y recluido en su cuarto se niega a firmar o incluso a considerar cualquier documento oficial. Su negativa ha hundido a la corte de Catalina la Grande en un gran desorden y prácticamente paralizado las operaciones del gobierno. Después de escuchar las quejas y preocupaciones de los altos funcionarios reunidos en la antecámara del palacio del consejero, un insignificante copista llamado Shuvalkin sostiene que se hará cargo del asunto sólo si le confían los papeles que necesitan ser firmados. Al no tener nada que perder, los consejeros le dan los documentos y se dirige hacia la habitación de Potemkin con el fajo de documentos bajo el brazo. Sin anunciarse, entra en la cámara sombría de Potemkin encontrándolo vestido sólo con una bata y comiéndose las uñas. Así narra Benjamin el resto de la historia:

> Shuvalkin se acercó al escritorio, mojó la pluma en el tintero, y, sin decir palabra, tomó un documento al azar y lo colocó sobre las rodillas de Potemkin y le puso la lapicera en la mano. Tras echar una mirada ausente al intruso, Potemkin firmó como en un sueño; luego firmó otro documento y luego todos. Cuando tuvo en la mano el último documento, Shuvalkin se alejó sin ceremonias, tal como había llegado, con su *dossier* bajo el brazo. Con los documentos en alto, en un gesto de triunfo, Shuvalkin entró en la antecámara. Los consejeros se le precipitaron al encuentro,

> sacándole los papeles de las manos. Conteniendo la respiración, se inclinaron sobre los documentos; ninguno dijo una palabra; permanecieron como petrificados. Nuevamente Shuvalkin se acercó a ellos, nuevamente se informó con solicitud de la causa de su consternación. Entonces también sus ojos vieron la firma. Un documento tras otro estaba firmado: Shuvalkin, Shuvalkin, Shuvalkin (*E*, 53-54; *GS*, I, 409-410).

Decir, como lo hace Benjamin, que el enigma que encubre la historia es el enigma de Kafka, es sostener que el mundo de Kafka es un mundo en el que nadie firma jamás con su propio nombre. Como el Benjamin que nunca puede coincidir con su propia imagen —el Benjamin al que, cuando le piden que se parezca a sí mismo se presenta como otro—, Potemkin firma con el nombre del otro que no sólo le pide su firma, sino que también la refrenda.[12] Este mundo enigmático de disimulo, distorsión, desplazamiento y *mummen* —cuyo espacio, como el de la fotografía, consiste en "cuartos oscuros" (*IB*, 54; *GS*, 410)—, da lugar a cuestiones de identidad y firma en todos sus registros filosóficos y políticos. Si bien sugiere que la autoridad de una firma

[12] El nombre Potemkin es "él mismo" otro nombre para *mummen*. Conocido sobre todo por las ciudades de cartón que erigió para engañar a Catalina la Grande durante su viaje de inspección en 1787, Potemkin ingresó al lenguaje alemán —desde los textos de Jean Paul— como una figura para el disimulo, la fachada y la simulación.

depende de su capacidad de ser repetida y reproducida, incluso en ausencia del firmante o, como es el caso aquí, cuando el firmante (con su mirada ausente y en estado de trance) no está totalmente consciente ni presente ante sí, también implica que esta reproductibilidad funciona separando la firma de la singularidad que la hace ser lo que es. En otros términos, debido a que se le pide a Potemkin que multiplique y reproduzca su firma, la firma debe adoptar otra forma. Al vincular reproducción y alteridad, la fábula inicial de "Benjamin" describe un mundo en el que la estructura de la firma implica tanto la identidad como la diferencia, un mundo en el que la firma —como la fotografía, que reproduce y altera al fotografiado—no sólo identifica al firmante sino también al otro, cuyo nombre hace aparecer. El hecho de que esta alteridad se inscriba en cada firma significa que toda firma es también otro modo de nombrar la muerte.

Es por eso que, al igual que Potemkin, ni Kafka ni Benjamin pueden presentarse como ellos mismos; ninguno puede revelarse antes de disolverse en el otro. Por lo tanto no deberíamos sorprendernos cuando las oraciones que siguen al fragmento de *Infancia en Berlín,* con el que empezamos, se desplacen incluso hacia otra figura. Como los libros que, ya abiertos en un texto, conducen a Benjamin "a su mismo seno" (*IB,* 91; *GS,* IV, 275), las fotografías de Benjamin y de Kafka conducen aquí a la figura de la madre. Ella entra en el fragmento

como una suerte de fantasma, que aunque no está en ninguna de las dos imágenes que Benjamin describe, sin embargo permanece inmóvil en la distancia. Ella se posiciona en el umbral de la descripción de Benjamin —"completamente a un lado, cerca de la cortina"— y permanece inmóvil como si ya hubiera sido capturada por el encuadre del fotógrafo y su cámara, como si ya fuera una cosa. Quizás podamos darnos una idea de la cámara que la captura, observando un poco más detenidamente la imagen de Kafka a los cinco años. Su mirada triste no se dirige al fotógrafo o a la cámara, sino hacia el costado derecho de la imagen.[13] En el escenario que Benjamin imagina, es posible que de hecho sea la

[13] Si Benjamin sugiere que esta mirada oblicua, esta "mirada sesgada" *(scheele Blick)* es "lo más característico de Kafka" (*GS*, II, 1199), Adorno la asocia con la mirada de la cámara. Como dice Benjamin, citando una nota de Adorno, "una antigua idea de Wiesengrund: Kafka: 'una fotografía de la vida terrenal desde la percepción del redimido, del que no se ve nada sino una punta de su traje negro mientras la Óptica horriblemente torcida de la imagen no es otra que la de la cámara ubicada en el ángulo'" (*GS*, 1251). El mismo Benjamin identifica frecuentemente a Kafka con los medios técnicos en general y con el cine y la fotografía en particular. Por ejemplo, dice en su ensayo sobre Kafka: "en la época de la máxima alienación de los hombres entre sí, de las relaciones infinitamente mediatizadas, que son las únicas que se tienen, se ha inventado el film y el gramófono. En el film el hombre no reconoce su propio andar, en el gramófono no reconoce su propia voz. Ello ha sido confirmado mediante experimentos. La situación del sujeto en tales experimentos es la de Kafka" (*E*, 75; *GS*, II, 436).

mirada de Kafka la que, mirando a la madre fuera y al costado del espacio fotográfico, advierta su petrificación. Como la Medusa, que petrifica al que la mira, Kafka petrifica a la madre que mira su traje de terciopelo.[14] Incluso podemos decir que la mirada de él funciona como una suerte de cámara, fijando la imagen del fantasma cosificado de la madre (en sus notas al ensayo de 1934 sobre Kafka, Benjamin nos dice, citando a Rosenzweig, que "todos los espíritus deben ser como cosas para tener lugar y para tener el derecho de existir aquí" [*GS,* II, 1198]). En sus conversaciones con Gustav Janouch, el mismo Kafka ya había identificado la perspectiva de su escritura con la de la cámara. Allí, sostiene que "fotografiamos cosas para sacarlas de nuestra cabeza". "Mis relatos", continúa diciendo, "son un modo de cerrar los ojos" (*Gespräche mit Kafka*, 54). Identificando el movimiento de sus ojos con el obturador de

[14] No es la primera vez que Benjamin identifica a Kafka con la Medusa. En una nota tomada durante uno de sus trances de hachís, alegoriza el proceso de lectura, sugiriendo que cuando leemos, lo que en realidad hacemos es incorporar una estatua del escritor. Cuando lee *Betrachtung* de Kafka, por ejemplo, sostiene que incorpora en su propio cuerpo una imagen de piedra de Kafka. Al mismo tiempo, dice, fue "como si estuviese huyendo del espíritu de Kafka, y en el instante en que me tocara, se transformase en piedra" (*Haschisch*, 57; en adelante *H; GS,* VI, 656). Si primero Benjamin convierte el libro de Kafka en una imagen petrificada de su autor, este acto de Medusa de la lectura lo transforma, a su vez, en el mismo material con el cual está hecha la reproducción de Kafka.

la cámara, Kafka sugiere la dimensión fotográfica de su obra. Si bien Benjamin identifica a Kafka con la mirada de la Gorgona —semejante a la de la cámara—, también sugiere que la madre se asemeja a aquello que la amenaza. El hecho de que ella esté cerca de la cortina que sirve de límite al espacio fotográfico significa que se la asocia en gran medida con la condición de posibilidad de toda imagen. La madre, una suerte de aparato fantasmagórico que entrega imágenes, es de hecho una cámara. Como la Gorgona que, de acuerdo con Rainer Nägele, reúne "la mirada fija y el objeto petrificado",[15] la mirada de maniquí de la madre sugiere que la muerte y la rigidez nacen en el ojo (como Benjamin dice, *die Mutter starr*). Si la madre interviene aquí como otra figura similar a la de la Medusa, es porque constituye la cesura petrificada, el soporte material que permite que el proceso de figuración continúe. No es sólo el *medium* de la proyección de Benjamin sino también un mecanismo de reproducción. O, para ser más precisos: como maniquí y como madre, es ya una reproducción de lo que hace posible la reproducción, la bisagra alrededor de la cual gira el motivo de la petrificación. Y más aún, suya es la mirada que nuevamente convierte a Kafka en una piedra, el límite que lo convierte en una cosa. Ella contempla su traje de terciopelo "cargado de pasamanería" que "pareciera proceder de una revista de

[15] *Cfr.* Nägele, *Theater, Theory, Speculation*, 123.

moda" y que, al mismo tiempo, revela que el mismo Kafka es una suerte de maniquí. Como el Benjamin que despliega su traje de pastor, el pequeño Kafka exhibe el terciopelo y la pasamanería que, como retazos de la cortina, lo identifican no sólo con la madre sino también con los almohadones y las pantallas que rodean al pequeño Benjamin.

Aunque tanto Kafka como la madre reciben y envían una mirada, no significa que esta mirada sea consciente o que pueda ser definida en términos de simple simetría o reciprocidad. Por el contrario, como el ojo mortífero de la cámara, las dos figuras miran una a la otra sin devolver la mirada que se les dirige. Incluso si —como señala Benjamin en su ensayo sobre Baudelaire— "la mirada lleva implícita la espera de que será recompensada por aquello a lo que se dirige", esta expectativa nunca se cumple del todo. Al elaborar este punto con el ejemplo específico de la relación entre la cámara y su objeto, Benjamin sugiere que

> lo que en la daguerrotipia debía ser sentido como inhumano y, diría, como asesino, era la circunstancia de que la mirada debía dirigirse hacia la máquina (y por añadidura, durante largo tiempo) mientras que la máquina recogía la imagen del hombre sin devolverle siquiera una mirada (*E,* 36; *GS,* I, 646).

La distancia que se despliega en la mirada de la cámara —una mirada que no es muy diferente de los ojos que, en Baudelaire, han perdido la ca-

pacidad de mirar y que ya no pueden encontrar la mirada del otro (*E*, 37; *GS*, I, 648)— nombra otra vez la condición de la experiencia del aura ajena. Esta distancia puede leerse en el hecho de que la madre dirige su mirada al traje que señala la transformación de Kafka en un maniquí —sellando así su semejanza con ella pero sin mirarlo a él directamente— y que la mirada de Kafka parece estar dirigida hacia la madre más que hacia Benjamin —que es el primero que le adjudica una mirada. En la medida en que la experiencia del aura en Benjamin es siempre una experiencia de desintegración —una desintegración en la que está implicada la fotografía—, podemos decir que esta distancia se inscribe en una suerte de ritmo u oscilación entre el ojo que puede devolver la mirada y el que no, entre una cosa que deviene persona y una persona que deviene cosa. En otras palabras, lo que está en juego aquí es la posibilidad de entender una mirada que devuelve y no la mirada que le llega desde otra parte, el proceso por el cual una persona y una cosa son, simultáneamente, semejantes y diferentes. Se nos pide que entendamos que cierta lejanía queda como una suerte de firma —al menos en este punto— de la relación entre la madre y Kafka, sin importar cuán cercana pueda parecer la relación entre ellos. Esta lejanía se vuelve la medida de la fuerza de la experiencia aurática compartida y dividida entre ellos. Como explica Benjamin nuevamente en su ensayo sobre

Baudelaire, "tanto más subyugante es una mirada cuanto más profunda es la ausencia de quien la mira. En ojos que se limitan a reflejar esta ausencia permanece intacta. Justamente debido a que esos ojos no conocen lejanía" (*E*, 38; *GS*, II, 648). Sugerir, como lo hace aquí Benjamin, que cuanto más ausente resulta el que mira, más subyugante es la mirada, es sugerir por qué las miradas más subyugantes pertenecen a los muertos, a los seres más remotos y más cosificados. Es también explicar por qué la madre —que está completamente a un lado, ausente en ambas fotografías de Benjamin— sostiene la más mortífera, la más encantadora de las miradas. Quizás no hay otra figura humana que pueda aproximarse a tal grado de cosificación —razón por la cual, a la larga, se convierte en el medio de todo, en otro nombre para los incunables de las imágenes. Si, como nos dice Benjamin en sus notas sobre el *Hashisch*, "la naturaleza de la madre" es "hacer que no haya sucedido lo sucedido" (117; *GS*, VI, 614), es porque, como condición de la representación, nombra el mecanismo de reproducción que reproduce, no la cosa misma, sino algo más: ella da lugar a la emergencia de una imagen y al hacerlo marca la irrupción de un acontecimiento histórico. Este punto se refuerza de una manera extraordinaria cuando advertimos que —en la lógica del fragmento que nos concierne— la mirada de Kafka resulta, en verdad, compartida tanto por la madre como por Benjamin. Puede dirigirse al ojo

petrificado y al cuerpo de la madre pero —como Benjamin ya nos ha dicho—, al mismo tiempo, se dirige a él. Él ya está en su línea de visión: la mirada incluso “penetra” en él. Ya no es simplemente un doble de sí, un joven pastor o el joven Kafka, él es también la madre —e incluso la madre de Kafka. Es decir que se identifica con la madre que aquí permanece de pie como el “vidrio transparente” a través del cual Kafka mira a Benjamin y sobre el cual deja los trazos de sus reflexiones.[16]

Al insertarse en el deslizamiento entre la mirada de Kafka y la de la madre, no sólo acelera la vertiginosa rueda de desfiguración que ya funciona en el fragmento, sino que también nos impide identificar quién habla en las últimas tres oraciones. Este movimiento de desfiguración —vinculado a la pluralidad quiásmica de las figuras interconectadas del fragmento— hace imposible decir si la voz que habla aquí pertenece a Kafka o a Benjamin —o incluso por implicación, a la madre con quien se asocian tanto Kafka como Benjamin—: “Yo, en cambio, estoy desfigurado por la uniformidad con todo lo que me rodea. Como un molusco vive en la concha, vivo en el siglo XIX que está delante de mí, hueco como una concha vacía. La coloco al oído”. El potencial semántico y el sentido de estas oracio-

[16] En sus notas al ensayo sobre Kafka, Benjamin sostiene que “cuando Proust, en la *Recherche du temps perdu*, o cuando Kafka, en sus *Diarios*, dice ‘Yo’, se trata siempre del mismo Yo transparente, hecho de vidrio” (*GS*, II, 1221).

nes —así como el del encuentro entre las diferentes figuras— se extiende en relación con todos los fantasmas que acechan sus contornos permeables. Donde todo es semejante —por ejemplo, en el espacio aleatorio y fantasmático de la fotografía—, nada es lo que es. Se trata siempre del *Vexierbild*, el pictograma de algo más, razón por la cual nunca reside en su propia imagen. Es también por eso que quien —o lo que— sea que hable en el final del fragmento habita "en el siglo XIX como un molusco vive en su concha".

Pero decir esto no es comprender totalmente lo que hace posible esta analogía. Incluso si la aparición de este "como" separa el Yo que habla de su imagen y al hacerlo indica la no presencia del Yo para sí, el molusco en su concha no debe asociarse simplemente con las diversas figuras que emergen en el fragmento como algo diferente de sí. Al sellar y velar una serie de referencias al proceso de desfiguración y petrificación que motiva cada movimiento del pasaje, esta figura también resulta acechada por lo que genera su aparición —e incluso su desaparición (como él mismo advierte, el "hablante", el siglo "está delante de mí, hueco como una concha vacía")—. En otras palabras: si Benjamin cierra el párrafo con esta figura, es porque aquí se cruzan muchos senderos, toda una red de motivos: subjetividad, la relación entre el Yo y el otro, desfiguración, traducción, petrificación, contexto histórico y muerte. Todos generan preguntas fun-

damentales sobre quiénes somos en relación con lo que llamamos "fotografía". La figura del molusco en su concha es en sí una suerte de concha que protege y vela algo así como nuestro propio molusco, es decir que la concha misma está vinculada a lo que protege, se parece a aquello de lo que se diferencia. Encierra aquello que, simultáneamente, deja leer incluso como traducción. Es por eso que esta extraña figura sin figura —este molusco en su concha— se parece a una imagen. Como algo que carece totalmente de forma, el molusco secreta la concha que le servirá de marco, que le dará forma y que, una vez llena de fluido, se expandirá hasta que esta figura sin forma la habite como la madre en su vestido ajustado. Esta concha-marco aparece como la petrificación de la vida —una materia inerte, una cosa que continúa creciendo mientras el molusco esté vivo. De hecho, como una cámara lenta, registra cada segundo de la vida del molusco.[17] Forma autobiográfica perfecta que graba, inscribe e impri-

[17] En un fragmento, Benjamin discute lo que denomina "el poder misterioso de la memoria para crear cercanía". Sosteniendo que el cuarto que habitamos resulta más cercano para nosotros que para cualquier visitante —"es lo hogareño del hogar"—, Benjamin sugiere que las paredes de las habitaciones infantiles están más cerca de lo que están en realidad. Es por eso que "su imagen nos hace pedazos porque nosotros mismos estábamos adheridos a la pared" (*GS,* VI, 203). Como la imagen fotográfica que nos pone frente a lo que ya no está ahí, la imagen que viene a la memoria corta nuestra relación con las paredes en las que ya no vivimos. Como el molusco,

me cada momento del proceso por el cual lo que está vivo se petrifica. Junto con su concha, el molusco, entonces, nombra un tipo de ritmo o de tránsito entre la vida y la muerte. Al vivir en el dominio de la fotografía —la concha que lo rodea forma una suerte de cuarto oscuro—, el molusco participa en el proceso químico por el cual resulta traducido en su imagen, en su vida-después-de-la-muerte. Tener que vivir en el siglo XIX como un molusco en su concha es, entonces, tener que vivir en el espacio de la fotografía, un espacio en el que es necesario entender aquello que tiene lugar bajo los nombres de la luz, la oscuridad, la tecnología, el capital, la cosa, la reproducción, el lenguaje y la muerte.

Si bien el molusco y su concha son, a la vez, una suerte de cámara, un revelador y un cuarto oscuro fotográfico —que funcionan juntos para sellar y despachar su "poder de impresión"—, sin embargo, hay un punto o un momento en el que la imagen se interrumpe. En cierto punto, una diferencia emerge entre la superficie de la concha y el molusco, interrumpe los dos espacios de su estructura y nos dice que ya no pertenecen al mismo elemento. En cierto punto, el molusco se traduce en su concha. Como Benjamin, que es incapaz de ser presentado en su propia imagen, el molusco y la concha se

---

que sólo puede separarse de su concha al morir, sólo podemos separarnos de las paredes de nuestra memoria al experimentar simultáneamente su pérdida y nuestra muerte.

vuelven inconmensurables respecto de la relación que mantienen. Similares y diferentes uno del otro, también pertenecen —incluso si no pueden ser reducidos— al proceso de desfiguración que a lo largo del pasaje funciona para escenificar y practicar cierta teoría de la semejanza —que ya no puede ser entendida en términos de parecido entre dos cosas separadas y distintas.

En otra parte, Benjamin asocia este "Lehre vom Ähnlichen" con la superposición de una figura sobre otra. Debido a que estas figuras siempre están acechadas por otras figuras —siempre sostienen los trazos de otras—, siempre son ellas mismas y, al mismo tiempo, no lo son. En otras palabras: en la medida en que se experimenta un parecido y no una identidad, la experiencia de la semejanza encuentra cierta distancia en el corazón de la semejanza. Adherida la semejanza como un molusco a su concha, esta distancia o disimetría es, de acuerdo con Benjamin, lo que hace posible y, simultáneamente, imposible la semejanza. Este énfasis en la distancia no sólo ayuda a dar cuenta del proceso de figuración y desfiguración que funciona aquí —el dar y el sustraer un rostro—, sino que también sugiere un método de escritura que practica a nivel de sus palabras y oraciones lo que quiere que entendamos. La escritura que permanecería fiel a esta teoría de la semejanza y la superposición sería, como hemos visto, una escritura que se desplaza de una figura a otra y, en el proceso de este movi-

miento, toma las características de estas diversas figuras. Benjamin elabora este punto en un pasaje notable del *Passagen-Werk* que no sólo vincula la práctica de su escritura con la sustitución ilimitada de una figura por otra, sino que también toca la experiencia aurática del lenguaje en general. Dice Benjamin:

> El fenómeno de la superposición, de la yuxtaposición, que aparece con el haschisch debería ser incluido en el concepto de semejanza. Cuando decimos que una cara es similar a otra, significa que ciertos rasgos de esta segunda cara se nos aparecen en la primera, sin que la primera deje de ser lo que era. Pero las posibilidades de aparición que se ofrecen de este modo no se someten a ningún criterio y, por lo tanto, son ilimitadas. La categoría de semejanza, que para la conciencia despierta sólo ha tenido un sentido muy recortado, adquiere en el mundo del haschisch un sentido ilimitado. Porque todo está en ella: la cara, todo tiene el grado de presencia física, que permite, como en una cara, la aparición de rasgos. Bajo estas circunstancias, incluso una frase adquiere una cara (por no decir una palabra) y esta cara es como la de la frase que se le opone. De este modo, cada verdad señala evidentemente a su contrario y la duda puede explicarse en este estado de cosas. La verdad se convierte en algo viviente; vive sólo en el ritmo en el cual una frase y la contraria se desplazan para pensarse a ellas mismas (*GS,* V, 526).

Si bien este pasaje nos ayuda a entender las diversas formas de figuración que se dan en la rela-

ción entre las dos fotografías a las que se refiere Benjamin, también nos dice que, como la fotografía, el lenguaje es un medio para la semejanza. En el lenguaje —como en la fotografía— las cosas, las personas, los lugares y las experiencias pueden corresponderse. Todo puede volverse otra cosa y, de hecho, así ocurre cada vez que las cosas entran en movimiento. El hecho de que este movimiento consista en dar y tomar un rostro significa que se corresponde con el movimiento de la prosopopeya. Como el ritmo "en el que una frase y la contraria se desplazan para pensarse", la prosopopeya nombra el movimiento de desfiguración en el cual una figura —particularmente un rostro o una máscara— emerge sólo para retirarse en su desfiguración. Este es otro nombre para la fotografía. Al decirnos que no hay persona, cosa o acontecimiento que no participe en la experiencia del lenguaje, conjura las figuras cuya desfiguración les permite parecerse a toda otra figura, súbitamente y como en un destello.

El hecho de que este fragmento también pueda leerse como una fórmula para entender la experiencia de Benjamin acerca de la relación entre lenguaje y cosas en general, significa que nos da acceso al gesto lingüístico de su escritura, un gesto en el cual el movimiento de su lenguaje inscribe las lecciones que desea que aprendamos. Con respecto a la *Infancia en Berlín*, este gesto puede leerse en la semejanza entre la ecolalia, la paronomasia, que con frecuencia motiva el movimiento del lenguaje y de

los rostros y figuras de las personas y de las cosas que empiezan a ser otras. Es por eso que, volviendo a la fotografía de Benjamin en el estudio, la capacidad del pequeño Benjamin para parecerse a otro o incluso a otros, implica que él nunca se parece a sí mismo. Es sólo porque no se parece a sí mismo como todos pueden parecérsele (pero, nuevamente, con la condición de que tampoco ellos sean ellos mismos).

Decir que Benjamin nunca puede corresponder con su propia imagen es sostener que nunca puede corresponder con su propia muerte. Podemos leer esta falta de correspondencia en la figura de la concha vacía hacia la cual se dirige toda la escena fotográfica. Incluso podemos decir que esta concha vacía constituye el núcleo del fragmento. Lo que nos dice es lo que ya hemos visto: que las relaciones virtualmente infinitas, condensadas en un nombre, un rostro, o una figura, ingresan en un complejo que no tiene relación consigo mismo —y por lo tanto, está signado por la muerte—. Es por eso que quien —o lo que— hable en esas últimas pocas líneas —y lo hace mientras ve la concha vacía en la que vivió— ya está muerto, está hablando desde más allá de la muerte. Como el molusco que sólo puede dejar su concha al morir, las diversas figuras selladas en la figura de la concha —Benjamin, Kafka, la madre y el molusco, entre otras— encuentran aquí su desaparición. El hecho de que nos quedemos con una suerte de monumento funerario significa que las frases de este fragmento se convierten —al practicar lo que descri-

ben y al describir lo que practican— en el epitafio de Benjamin. En otras palabras: *Infancia en Berlín* se presenta como un epitafio para "uno" que, ahora muerto, todavía habla. Sin embargo, como ya hemos visto, aquel que cruza las condiciones de la vida y de la muerte nunca es simplemente uno.

Si, de acuerdo con el ensayo sobre la obra de arte, "quitarle su envoltura [*Hülle*] a cada objeto, triturar su aura, es la firma de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible" (*DI,* I, 25; *GS,* I, 479-80), entonces, no es casual que el oído singular pero laberíntico sobre el cual se apoya la concha vacía ("La coloco en *mi* oído") se relacione con otro oído, que ya había velado —la oreja del pequeño Kafka reproducido—. En la sección "Un retrato de infancia" del ensayo sobre Kafka, al final de la descripción de la fotografía de Kafka a los cinco años —que es casi idéntica a la de *Infancia en Berlín*—, encontramos nuevamente la mirada dolida, la concha, la oreja y esta vez, incluso, el caracol de una oreja. Como nos dice Benjamin, los "ojos infinitamente tristes [de Kafka] se sobreponen al paisaje que les ha estado destinado y la aurícula [*Ohrmuschel*] de una gran oreja aparece escuchando" (*E,* 59; *GS,* II, 416).[18] En otras palabras, el "Yo"

[18] El traductor al español elige "la cavidad de una gran oreja" pero el término en alemán es más específico: *Ohrmuschel* se

que sostiene la concha vacía junto al oído, al mismo tiempo, escucha con la oreja ajena—literalmente, la concha-oreja—. Esta oreja es también la de otro. Sin embargo, estas dos orejas nunca son exactamente la misma: una tiene una concha junto a sí, mientras que la otra —que ya tiene la forma de lo que la primera escucha— se dirige hacia el paisaje; una tiene una concha dirigida hacia sí, mientras que la otra dirige la concha que es hacia el paisaje. Decir que el "Yo" escucha con la oreja ajena —ya sea la oreja que Kafka le presta o la que él se presenta a sí mismo en la escritura— es decir que el hablante entra en relación consigo mismo como otro.

Si bien esta relación involucra la superposición de una oreja sobre otra, lo que está en juego aquí es nuestro aprendizaje acerca de cómo escuchar al otro que siempre oye en nosotros antes que nosotros, al que siempre firma en nuestro lugar. Es por eso que la oreja sobre la cual el "Yo" de Benjamin sostiene la concha es la oreja en que —como señala luego en *Infancia en Berlín*—, "todo llega-

---

refiere a la aurícula del oído y contiene los términos *Ohr* (oído u oreja) y *Muschel* (concha, valva o caparazón de un animal de mar). Esta última palabra es la misma que Benjamin utiliza en el fragmento de *Infancia en Berlín*: "Ich hauste so wie ein Weichtier in der *Muschel* haust im neunzehnten Jahrhundert, das nun hohl wie eine leere *Muschel* vor mir liegt" ("Como un molusco vive en la concha, vivo en el siglo XIX que está delante de mí, hueco como una concha vacía") [N. T.].

ba a mi oído en forma de eco [...] cada sonido y cada momento venía a mi encuentro como su propia sombra" (*IB*, 134; *GS*, IV, 301). Ya que jamás nada en esta oreja es lo que es —ella oye lo que ya hemos descubierto en esta visita al estudio del fotógrafo—, Benjamin se queda con una pregunta que permanece "en los pliegues de la cortina" que cuelga delante de su puerta "para apartar los ruidos": "¿por qué había algo en el mundo, por qué existía el mundo? Con asombro me di cuenta de que nada en él me podía obligar a pensar en el mundo. Su no existencia no se me hubiera ofrecido más dudosa que su existencia, que me parecía guiñar a la no existencia" (*IB*, 134; *GS*, IV, 301). Al pedirnos que pensemos en el ritmo entre semejanza y desemejanza, entre existencia y no existencia, entre ver y no ver, la pregunta registra el ritmo en el corazón de la fotografía. Como hemos visto, el que es fotografiado —el que se parece a sí mismo pero no es él— le hace un guiño a su no existencia. Incluso podríamos decir que ésta es la lección de la reflexión del "Mummerehlen" sobre la relación de la fotografía con el problema de la semejanza. Si Benjamin nunca puede entrar en su propia imagen es porque, al vivir en el siglo XIX durante el siglo XX, vive en la intersección entre el pasado y el presente que —como su relación con los demás—, lo previene de coincidir consigo mismo. Benjamin refuerza esta lección en un pasaje del *Passagen-Werk* que señala los efectos vertiginosos de los espejos

en los pasajes parisinos —que tienen la forma de conchas de mar— y evoca los parecidos cambiantes que gobiernan y, simultáneamente, limitan las relaciones entre lo que él denomina el "susurro de las miradas":

> Una mirada sobre la ambigüedad de los pasajes: su abundancia de espejos, que mágicamente amplían los espacios y hacen más difícil la orientación. Aun cuando este universo de espejos tenga varios sentidos [*mehrdeutig*], incluso un número infinito de sentidos [*unendlich vieldeutig*], todavía permanece ambiguo [*zweideutig*]. Parpadea; siempre es Uno y nunca Nada, por lo cual algo más asciende inmediatamente al espacio que cambia y lo hace en manos de la Nada [...] Un susurro de miradas [*Blickwispern*] colma los pasajes. No hay nada que no levante los ojos y después los baje cuando uno menos lo espera y que desaparezca cuando uno mira detenidamente. El espacio entrega su eco a este susurro de miradas. "Qué puede haber ocurrido en mi interior" dice entrecerrando los ojos. Titubeamos. "Sí, qué puede haber ocurrido en tu interior", le repreguntamos suavemente (*GS*, V, 672).

AMELUNXEN, HUBERTUS VON, “Ein Eindruck der Vergängnis: Vorläufige Bemerkung zu Walter Benjamin”, *Fotogeschichte 9*, núm. 34, 1989, 3-10.

BALFOUR, IAN, “Reversal, Quotation (Benjamin’s History)”, *MLN 106*, núm. 3, abril 1991, 622-647.

BARTHES, ROLAND, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía,* trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1994.

BENJAMIN, WALTER, *The Correspondence of Walter Benjamin*, 1910-1940 [*C*], Gershom Scholem y Theodor W. Adorno (eds.), trad. Manfred R. Jacobson y Evelyn M. Jacobson, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

____, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia* [*DS*], trad. intro. y notas Pablo Oyarzún Robles, Santiago, Lom Ediciones, 2001.

____, *Diario de Moscú,* trad. Marisa Delgado, Buenos Aires, Taurus, 1999.

____, *Dirección única* [*DU*], trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allende Salazar, Madrid, Alfaguara, 2002.

____, *Discursos interrumpidos I* [*DI*], trad. Jesús Aguirre, Buenos Aires, Taurus, 1989.

____, *Ensayos escogidos* [*E*], trad. H. A. Murena, México, Ediciones Coyoacán, 1999.

____, *Gesammelte Schriften* [*GS*], Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Fráncfort, Suhrkamp Verlag, 7 tomos, 1972.

BENJAMIN, WALTER, *Haschisch* [H], trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1997.
_____, *Infancia en Berlín hacia 1900* [IB], trad. Klaus Wagner, Buenos Aires, Alfaguara, 1982 [*Obras completas,* IV, tomo I, Madrid, Abada, 2010].
_____, *El origen del drama barroco alemán* [O], trad. José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990.
_____, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* [PC], trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1998.
CORNGOLD, STANLEY y MICHAEL JENNINGS, "Walter Benjamin/Gershom Scholem", *Interpretation,* núm.12, 1984, 357-366.
FREUND, GISÈLE, *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX,* trad. Luisa Navarro, Buenos Aires, Losada, 1946.
HAMACHER, Werner, "The Word *Wolke* —If It Is One", trad. Peter Fenves, en *Studies in Twentieth-Century Literature 11*, núm. 1, otoño 1986, 133-161.
HOMERO, *The Odyssey,* trad. A. T. Murray, Cambridge, Harvard University Press, 1919.
JANOUCH, GUSTAV, *Gespräche mit Kafka*, Fráncfort, S. Fischer Verlag, 1968 [*Conversaciones con Kafka*, trad. Rosa Sala, Barcelona, Destino, 1999].
LACOUE-LABARTHE, PHILIPPE, "Unpresentable", trad. Claudette Sartiliot, en *The Subject of Philosophy*, Thomas Trezise (ed.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, 116-157.
NÄGELE, RAINER, *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity,* Bal-

timore, The Johns Hopkins University Press, 1991.

STÜSSI, ANNA, *Erinnerung an die Zukunst: Walter Benjamins "Berliner Kindheit um 1900"*, Gotinga, Vandenhoeck und Ruprecht, 1977.

WITTE, BERND, *Walter Benjamin. Una biografía*, trad. Ackerman Pilari, Buenos Aires, AMIA Comunidad judía, 1997.

Imaginaria (Una fotografía significa tanto una virtud como un vicio, y por consiguiente, en definitiva, todo)

Marianela Santoveña Rodríguez
Facultad de Filosofía y Letras, unam

1

Buscar en el cielo fieras y guerreros; desenterrar consejos y fatalidades; danzar el contorno preciso de una palabra; tallar sobre una placa rectas y curvas en delicado equilibrio ascendente y descendente; copiar todo un libro como si fuera un dibujo; cortar y fundir tipos móviles —es un repertorio de acciones al que estamos desacostumbrados. Cada vez hay menos letras capitulares. Cada vez hay menos palabras hechas de grafito o metal. La materia de la lectura se sustrae a la mirada. Y, al mismo tiempo, asistimos a la profu-

sión moderna de los libros. Sólo que ahora, leemos sin ver.





El orden natural de las cosas dice que "la vista llega antes que las palabras. [Que] el niño mira y ve antes de hablar" (JB, 13). "Y [que] mirar es un acto voluntario" (JB, 14), voluntarioso incluso. "Toda alma que tenga empeño en recibir lo que le conviene [...] encuentra su alimento y bienestar [...] en la contemplación". Gracias a su empeño, el alma "tiene ante su vista a la misma justicia, tiene ante su vista a la sensatez, tiene ante su vista a la ciencia" (P, 247*d*). Así pues, la vista llega *cronológicamente* antes que las palabras, pero, además, el adulto con voluntad suficiente, mira y ve *ontológicamente* antes de hablar. Naturalmente, "nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma" (JB, 14). "La perspectiva hace del ojo el centro del mundo visible [...] Todo converge hacia el ojo como si éste fuera

el punto de fuga del infinito. El mundo visible está ordenado en función del espectador". Y aun cuando se trate de "un solo espectador que […] únicamente [puede] estar en un lugar en cada instante" (JB, 23), para que todas las imágenes del mundo converjan en el ojo, no hace falta más que una sola cosa: la cosa que piensa, que mira y ve ontológicamente antes de hablar. Al "mirar desde la ventana a unos hombres que pasan por la calle […], ¿qué veo sino sombreros y capas, bajo los cuales podrían ocultarse autómatas? Sin embargo, juzgo que son hombres. Y así comprendo, sólo con la facultad […] que hay en mi mente, lo que creía ver con los ojos" (D, 28).





La vista llega antes que las palabras, pero, al parecer, la soberbia llega antes que la vista. La facultad de contemplación se ha ejercido con los ojos cerrados. Y, mientras no mirábamos, la materia de la lectura ha sido sustraída. Volteamos al cielo y las fieras no vuelan. Leemos un texto y las letras no danzan.





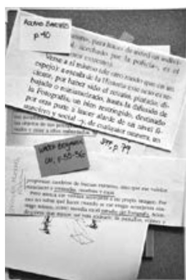
2

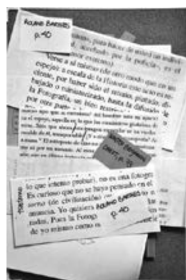
“El mundo perceptivo del hombre moderno no contiene más que escasos restos de aquellas correspondencias y analogías mágicas que eran familiares a los pueblos antiguos” (WB, SFM, 105), a los “pueblos primitivos […] que se identificaban con animales y plantas sagradas y se adjudicaban sus nombres. [O incluso a] locos que también se identifican con los objetos de sus percepciones” (WB, SPFV, 79). O a niños que no se convierten en adultos voluntariosos. O a Walter Benjamin. Siendo





niño, cuenta, el “viejo impulso a volverse semejante y comportarse como tal […] obraba sobre mí mediante palabras […] que me volvían semejante a viviendas, muebles y ropa. Pero nunca me volvían semejante a mi propia imagen”. Benjamin —al igual que Roland Barthes años después— “no sabía qué hacer cuando se [le] exigía semejanza con[s]igo mismo, como sucedía en el estudio fotográfico” (WB, M, 55-56). Sabía, eso sí, hacer de casa, de mesa o de abrigo, sabía hacer el loco, pero no hacer de sí mismo, no ante ojos (y lentes) abiertos. Esto es “verse a sí mismo (de otro modo que en un espejo): a escala de la Historia este acto es reciente” (RB, 40). En el mundo perceptivo del hombre moderno, la “imagen especular se ha vuelto separable de él, transportable” (WB, *OAERT,* 73), adherible a viviendas, muebles y ropa, y “es curioso que no se haya pensado en el *trastorno* (de civilización) que este acto nuevo anuncia” (RB, 40). En una subversión del orden natural de las cosas, la cámara “se combina con nuestro ojo para dar plena credi-





bilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible" (JB, 15), de que estamos hechos de la misma materia. "Según la convención de la perspectiva, no hay reciprocidad visual" (JB, 23). Pero "si aceptamos que podemos ver aquella colina, en realidad postulamos al mismo tiempo que podemos ser vistos *desde* ella" (JB, 15). Desde la colina, desde las viviendas, los muebles, la ropa. Y desde esa nueva cosa: el objeto fotográfico.





3

"“Al principio no nos atrevíamos a mirar detenidamente las primeras imágenes que confeccionó [el daguerrotipo], nos daba miedo la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños rostros diminutos podían, desde la imagen, vernos a nosotros”" (Dauthendey, en WB, BHF, 29). Y lo peor era que nosotros no estábamos seguros de estarlos viendo a ellos. Todavía hoy no sabemos muy bien qué vemos en la fotografía, no sabemos siquiera si vemos *la fotografía*.





Por ejemplo, “así luce la diva del cine. Tiene veinticuatro años y aparece en la portada de una revista ilustrada, de pie frente al Hotel Excélsior, en el Lido […] De asomarnos por una lupa, podríamos notar el grano, los millones de pequeños puntos que constituyen a la diva, a las olas, al hotel. Pero la Imagen no se refiere a la matriz de puntos, sino a la diva viviente en el Lido” (SK, 47). “Tal foto, en efecto, jamás se distingue de su referente (de lo que ella representa) […] la Fotografía […] tiene algo de tautológico: en la fotografía una pipa es siempre una pipa [una diva es siempre una diva] irremediablemente” (RB, 30). Acaso fuera eso lo que inquietó a Roland Barthes cuando “Un día, hace mucho tiempo, [dio] con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). [Se dijo] entonces, con un asombro que después nunca [pudo] despejar: ‘Veo los ojos que han visto al Emperador’. A veces hablaba de este asombro, pero como nadie parecía compartirlo, ni tan sólo comprenderlo […] lo olvid[ó]” (RB, 27). Vemos los ojos

que han visto al emperador. Pero, ¿y qué ven esos ojos?, ¿por qué *punzan*?





Aquí "aporta un testimonio conmovedor una foto temprana de Kafka. En una especie de paisaje de invernadero aparece en ella un muchacho de aproximadamente seis años embutido en un traje infantil, que se podría calificar de humillante [...] Desde luego que Kafka desaparecería en semejante escenificación, si sus ojos inmensamente tristes [e inmensamente abiertos] no dominaran ese paisaje que les ha sido destinado. En su tristeza sin riberas esta imagen ofrece un contraste con aquellas primeras fotografías en las que los hombres todavía no miraban el mundo con tanto desarraigo y abandono como aquí" (WB, BHF, 35-36). "O echemos una ojeada a la imagen de Dauthendey, el fotógrafo, el padre del poeta, en tiempos de su matrimonio con aquella mujer a la que después, un buen día, recién nacido su sexto hijo, encontró en el dormitorio de su casa de Moscú con las venas abiertas. La vemos aquí junto a él, que pa-

rece sostenerla; pero su mirada pasa por encima de él hasta clavarse como absorbiéndola, en una lejanía plagada de desgracias" (WB, BHF, 26). ¿Qué se ve *desde* esos ojos?, ¿por qué punzan?, ¿qué espectáculo se desarrolla ante su tristeza?





4

Cuando era niño —y quería ser un mueble— a Benjamin le gustaba reproducir los dibujos de la porcelana china, "como si ya entonces hubiera conocido la historia que [...] cuenta de un viejo pintor que mostró a sus amigos su cuadro más reciente. En él se representaba un parque, un estrecho sendero que, junto al agua y a través del follaje, corría hasta una pequeña puerta que, en el fondo, franqueaba una casita. Pero cuando los amigos se volvieron hacia el pintor, éste había desaparecido en el cuadro. Allí caminaba por el estrecho sendero hacia la puerta; delante de ella se detuvo, se volvió, sonrió y desapareció por su abertura" (WB, M, 58). "Quien se recoge ante una obra de arte se hunde en ella, entra en la obra como cuenta la le-





yenda del pintor chino que contemplaba su obra terminada" (WB, *OAERT*, 93).

Pero para cuando Benjamin había crecido, "una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano" (WB, EN, 112) de efigie separable, transportable, fotografiable. Fue ahí que, "por un momento el rostro humano apareció





en la placa con un significado nuevo, inconmensurable [...] ya no era un retrato propiamente dicho. ¿Qué era entonces?" (WB, BHF, 44) Una cosa. Pero no una cosa que piensa. Más bien, una cosa visible, hecha de la misma materia que el mundo. "Benjamin [advirtió] la angustia de esta pérdida de sí en su presentimiento de que las pantallas, cojines y pedestales que amueblaban el estudio [fotográfico] lo codiciaban 'como las sombras del Hades codician la sangre del animal sacrificial' [...] Al existir sólo para estar en una fotografía, sólo pueden ser lo que son cuando un Yo se sacrifica por su imagen, cuando un Yo entra en una fotografía y no sólo se vuelve un objeto como ellos, sino que también les permite a ellos convertirse en algo más que un objeto, como él" (EC, 3-4). "Puestos en la existencia lo mismo que en un campo de escombros" (WB, *ODBA*, 131), los hombres decidieron fotografiar, es decir, igualarse al resto de las criaturas y resguardarse, lado al lado, del paso del tiempo. Una mesa, un rostro, una estrella. Referentes indistinguibles de sus recipientes idénticos, las fotos.








La nuestra, como la de Benjamin, "es una época nostálgica, y las fotografías promueven la nostalgia activamente. La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular [...] Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo. Las cámaras comenzaron a duplicar el mundo en momentos en que el paisaje humano empezaba a sufrir un







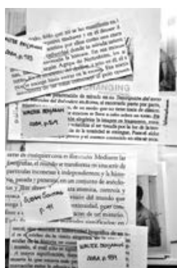

vertiginoso ritmo de cambios; mientras se destruye un número incalculable de formas de vida biológica y social en un breve período, se obtiene un artefacto para registrar lo que está desapareciendo” (SS, 32). En nuestra época, como en la de Benjamin, “el impulso hacia la fotografía [...] está ya escrito en el universo de las cosas; nombra una fuerza inaugural de inscripción que, como el proceso por el cual una impresión queda sobre una placa fotográfica, define el movimiento de la historia. Lo que está en juego tanto para Benjamin como para los accesorios que componen el mundo fantasmagórico de la fotografía es la posibilidad de exhibirse, de presentarse con el objetivo de ser [al fin] ‘vistos’” (EC, 6). Así, “todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho, en una calavera” (WB, *ODBA*, 159): *Vanitas*, *memento mori*, las fotografías abren nuestros ojos a algo nuevo: un mundo vacío (naturaleza muerta o estudio donde las regias columnas de mármol se alzan sobre la alfombra).





"Al atrapar las calles de París en vistas que las muestran deshabitadas, Atget [el fotógrafo] supo encontrar el escenario de este proceso" (WB, *OAERT*, 58). "Llama la atención que casi todas [sus] imágenes estén vacías [...] vacías las escaleras monumentales, vacíos los patios, vacías las terrazas de los cafés [...] No están solitarios, sino que carecen de atmósfera" (WB, BHF, 42). En contraste con el pequeño Kafka, los hombres de los daguerrotipos "estaban rodeados de un aura, de un medio que confería plenitud y seguridad a su mirada, al ser capaz de atravesarlo" (WB, BHF, 36). "Las fotografías [en cambio, forman un amasijo impenetrable]: manosean la escala del mundo, son a su vez reducidas, ampliadas, recortadas, retocadas, manipuladas, trucadas. Envejecen [...] desaparecen, se hacen valiosas, y se compran y venden; se reproducen [...] almacenan el mundo [...] se adhieren en álbumes, se enmarcan y se ponen sobre mesas, se clavan en paredes, se proyectan como diapositivas. Los diarios y revistas las destacan; los policías las catalogan; los museos

las exhiben; las editoriales las compilan" (SS, 17). Las fotografías fragmentan y reacomodan el mundo palmo a palmo, momento a momento, como cuando "Winckelmann […] en su *Descripción del torso del Hércules del Belvedere en Roma*, al recorrerlo parte por parte, miembro por miembro […] Y no es casual que este examen se lleve a cabo sobre un torso […] [logra que] la falsa apariencia de la totalidad se exting[a]" (WB, *ODBA*, 169). Imposible hacer de pintor chino que contempla su obra terminada. Imposible hundirse en un mundo sin atmósfera. Imposible cerrar los ojos.





"Mediante las fotografías, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza […] niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio" (SS, 41). "Tal es el núcleo de la visión alegórica" (WB, *ODBA*, 159). Alegoresis de la fotografía: "el

acontecer histórico se encoge hasta entrar en la escena" (WB, *ODBA*, 173) y "lo que allí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el trozo, es el material más noble [...]" (WB, *ODBA*, 171), el único que "conecta [aún] con todos los aspectos de la actividad humana [...] desde la astrofísica hasta la filología: junto a la perspectiva de fotografiar los astros se encuentra la idea de hacer tomas de un *corpus* de jeroglíficos" (WB, BHF, 23). Una mesa, un rostro, una estrella. Recorrido del mundo miembro por miembro. Desmembramiento. Y, al mismo tiempo, amor a las cosas, "fidelidad desesperanzada [...] fidelidad [que] sólo resulta completamente adecuada a la relación del hombre con el mundo de las cosas" (WB, *ODBA*, 148).





5

Viviendas, muebles, ropa, rostros, fieras, guerreros, consejos, fatalidades, estrellas, danzas —es un repertorio de objetos al que las fotos nos han acostumbrado. Son materia de lectura. Porque, para que la vista advenga *hay* que hablar. "La cámara

se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo *shock* deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador. En este momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen" (WB, BHF, 52). Las palabras, ya sea copiadas como si fueran dibujos, o cortadas y fundidas para reproducirse en la imprenta, marcan, escriben, sostienen en una historia al mundo que guarda los caracteres de la caducidad. "En el lenguaje —como en la fotografía— las cosas, las personas, los lugares y las experiencias pueden corresponderse. Todo puede volverse otra cosa, de hecho, así ocurre cada vez que las cosas entran en movimiento" (EC, 24). "Cuando sentimos miedo, disparamos [...] cuando sentimos nostalgia,





hacemos fotos" (SS, 32). Disparar una cámara es "quitarle la envoltura a los objetos, hacer trizas su aura, es el rasgo característico de una percepción cuya sensibilidad para todo lo igual del mundo ha crecido tanto que incluso se lo arranca a lo singular mediante la reproducción" (WB, BHF, 42). "Lo que la

Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez” (RB, 28). Pero al “acumular fragmentos incesantemente sin un propósito bien definido [—al inventariar el mundo— y al] adoptar estereotipos con vistas a su realce [—al integrar los fragmentos a una historia—], [la fotografía está] a la espera permanente de un milagro” (WB, *ODBA*, 171): el de “‘‘transformar en emblemas cualidades, cada vez más remotas, del objeto […] de tal modo que la misma cosa [pueda] representar tanto una virtud como un vicio, y por consiguiente, en definitiva, todo’” (Giehlow, en WB, *ODBA*, 167).





La voz *imaginaria* se define como “abreviación de *centinela imaginaria*, que empezó siendo la que se ponía en los cuarteles de tropa para guardar por la noche un cuarto donde estaban las imágenes religiosas” (*DCECH*). Un muñeco encargado de resguardar otros muñecos. Una cosa visible, hecha de la misma materia que el mundo. Papel viejo sobre





papel viejo. El "frontón partido, las columnas despedazadas [que emergen de la alfombra], tienen la función de proclamar el milagro de que el edificio [...] haya resistido incluso frente a las fuerzas de destrucción más elementales, el rayo y el terremoto. Las ruinas artificiales aparecen así como el legado último de una Antigüedad que en el suelo moderno sólo puede ser vista en su realidad de pintoresco campo de escombros" (Borinski, en WB, *ODBA*, 171). Ser imaginaria. Tal sería el núcleo de la visión fotográfica.



Barthes, Roland [*rb*], *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1989.

Benjamin, Walter [wb], *El origen del drama barroco alemán* [*odba*], trad. José Muñoz Millanes, Madrid, Alfaguara, 1990.

_____, "Sobre el programa de la filosofía venidera" [spfv], trad. Roberto Blatt, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991.

_____, "El narrador" [en], trad. Roberto Blatt, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991.

_____, "Sobre la facultad mimética" [sfm], en *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena, México, Ediciones Coyoacán, 1999.

_____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [*oaert*], trad. Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003.

_____, "Breve historia de la fotografía" [bhf], en *Sobre la fotografía*, edición y trad. José Muñoz Milanes, Valencia, Pre-textos, 2008.

_____, "*Mummerehlen*" [m], en *Sobre la fotografía*, trad. José Muñoz Millanes (ed.), Valencia, Pre-textos, 2008.

Berger, John [jb] *et al.*, *Modos de ver*, trad. Justo G. Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

Cadava, Eduardo [ec], "Susurro de miradas", trad. de Paola Cortés Rocca.

Descartes, René [d], *Meditaciones metafísicas y otros textos*, trad. y notas E. López y M. Graña, Madrid, Gredos, 1997.

____, *Diccionario Crítico etimológico castellano e hispánico* [*dcech*], de J. Corominas y J. A. Pascual, Madrid, Gredos, 1997.

Kracauer, Siegfried [sk], "Photography", trad. al inglés de Thomas Y. Levin, en *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Harvard, Harvard University Press, 2005.

Platón [p], *Fedro*, en *Diálogos III*, trad. intr. y notas E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 1997.

Sontag, Susan [ss], *Sobre la fotografía*, trad. Carlos Gardini revisada por Aurelio Major, México, Alfaguara, 2006.

De lo borroso: fotografía y alegoría

Irene Artigas Albarelli
Facultad de Filosofía y Letras, unam

> En el lenguaje —como en la fotografía— las cosas, las personas, los lugares y las experiencias pueden corresponderse. Todo puede volverse otra cosa y, de hecho, así ocurre cada vez que las cosas entran en movimiento.
>
> Eduardo Cadava

Walter Benjamin comienza su "Pequeña historia de la fotografía" refiriéndose a "la niebla que envuelve los principios de la fotografía" y la compara con la que "cubre el comienzo de la imprenta" (21). Quiero retomar esta idea de la niebla, de lo nublado, lo borroso, para hacer un recorrido por algunos momentos tanto del lenguaje de las palabras como el de la fotografía que se acompañan y corresponden, como apunta el epígrafe de este

texto, y nos hacen reflexionar sobre la representación, la alegoría y nuestra labor interpretativa.

Niépce: lo borroso de las primeras imágenes

Nicéphore Niépce, en 1816 y al mismo tiempo que Daguerre, buscaba encontrar la manera de "fijar las imágenes de la *camera obscura*, que eran conocidas al menos desde Leonardo" (Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", 21). Niépce enviaba a su hermano Claude las imágenes que había fijado en un papel blanco sensibilizado con cloruro de plata, conforme a la técnica empleada anteriormente por Wedgwood y Davy. El 19 de mayo de ese año envió las primeras dos fotografías que tomó y, el 28, cuatro pruebas más que acompañó con una pequeña descripción que tenía la inusual función de "revelar una imagen que estaba muy lejos de ser clara":

> La voliére étant peinte renversée, la grange ou plutôt le toit de la grange est à gauche au lieu d'être à droite. Cette masee blanche qui est à droite de la volière au-dessus de la claire-voie qu'on ne voit que confusément, mais telle qu'elle est peinte sur le papier par la réflexion de l'image ; c'est le poirier de beurrés blancs quis se trouve beaucoup plus éloigné; et cette tache noire au haut de la cime, c'est un éclairci [13] qu'on apercoit entre les branches. Cette ombre à droite indique le toit du four que paraît plus bas qu'il ne doit être ; parce que les Boîtes sont placées à cinq piés [14] environ au-dessus du plancher. Enfin, mon cher

ami, ces petits traits blancs marqués au dessus du toit de la grange, ce sont quelques branches d'arbres du verger qu'on entrevoit et qui son représentées sur la rétine [15] (*apud* Hermange, "Aspects and Uses of Ekphrasis", 2).

La descripción incluye únicamente lo que está en el espacio de la fotografía: los objetos representados y las formas abstractas que resultan de la operación misma de la representación, la "masa blanca", "la mancha negra" y los "pequeños elementos blancos". Además de hacer algunas referencias casuales a la técnica de la representación —la elevación de la cámara y la inversión de izquierda a derecha, por ejemplo—, Niépce intenta explicar a su hermano aquellos elementos que cree le serán extraños.

> Aside from these [the aviary and the roof of the barn], whilst retaining its descriptive function, the statement works mainly by re-establishing one object in another [...] Language therefore completes the mimetic process (Hermange, 3).

Es decir, la carta que envió junto con las pruebas fotográficas explica, a partir de otra cosa, que ese algo que en la imagen es sólo una forma abstracta, sí es reconocible. Niépce acude a las palabras, como sólo uno entre otros materiales, para remediar la incapacidad de su cámara para tomar fotografías claras.

En 1931, Walter Benjamin publica su ensayo "Pequeña historia de la fotografía". Según Sabine Göltz —apunta Batchen en "Camera Lucida: Another Little History of Photography"—, en el centro del texto se encuentra la noción de aura y la primera parte del mismo pareciera ser la imagen especular de la segunda. Göltz compara la versión final impresa del texto con una manuscrita anterior y sostiene que Benjamin intercambió párrafos completos para que su definición del aura[1] quedara en el centro mismo del texto, como el punto de apoyo de su argumento sobre el potencial político de la fotografía.[2] Para Göltz, Benjamin construye un montaje

[1] La definición de Benjamin en ese ensayo es: "Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar. En un mediodía de verano, seguir con toda calma el perfil de una cordillera en el horizonte, o una rama que proyecta su sombra sobre quien la contempla, hasta que el momento o la hora llegan a formar parte de su aspiración, esto significa respirar el aura de esas montañas, de esa rama. Ahora bien, 'traer más cerca' de nosotros las cosas (o más bien de las masas), es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irrepetible en cualquier situación, reproduciéndolo" (41-42).

[2] Recordemos que en el inicio del ensayo, Benjamin se refiere a cómo el Estado se adueñó del invento de la fotografía y la volvió algo público. "Cuando, después de aproximadamente cinco años de esfuerzos, Niépce y Daguerre lograron al mismo tiempo fijar imágenes con cámaras, el Estado, aprovechándose de los problemas para patentarlo con que tropezaron los inven-

de referencias y metáforas de luces y sombras tan estratégico que pareciera "fotografiar" o asimilar textualmente tanto a quien lee como al autor, de tal forma que pareciera que observamos la superficie reflectora de un daguerrotipo y nos observáramos mirando (Batchen, 260).

Para entender mejor el argumento de Göltz, consideremos que, como apunta Carolin Duttlinger, en los escritos de Benjamin, el aura y la fotografía no son únicamente opuestos que se excluyen —como parecen ser en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" y en algunas partes del ensayo sobre la fotografía—, sino que se encuentran en un complejo proceso de interacción que parecería escapar a cualquier categorización estable y precisa ("Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography", 80).[3] Aquí me referiré únicamente a la concepción de "aura" que puede derivarse de algunas partes de la "Pequeña historia de la fotografía". Aunque, como he mencionado, la definición de "aura" no aparece sino hasta la mitad del ensayo, las imágenes que Benjamin describe antes con más detalle prefiguran,

---

tores, se apoderó del hallazgo e hizo de él, previa indemnización, algo público" (21).

[3] "Aura is thus a concept coined with hindsight, describing an elusive phenomenon from the perspective of its disappearance. It alludes to a groundbreaking cultural shift from authenticity to replication, from uniqueness to seriality, and from the original artwork to its 'soulless' mechanical copy" (Duttlinger, 80).

como dice Duttlinger, el concepto, ya que son parte de una dinámica interpretativa muy particular. En la descripción del retrato de Dauthendey y su esposa, por ejemplo, Benjamin llama nuestra atención a la mirada de ella, subrayando el distanciamiento en el que parece encontrarse. "The picture's particular appeal thus emerges from an underlying sense of displacement that contrasts with its tangible presence and immediacy" (Duttlinger, 84).

En el otro ejemplo, en los ojos de la mujer anónima retratada por Hill, Benjamin encuentra "algo que se resiste a ser silenciado y que reclama sin contemplaciones el nombre de lo que vivió aquí y está aquí realmente, sin querer entrar en el *arte* del todo" ("Pequeña historia", 2). A partir de estas interpretaciones, Benjamin formulará una teoría más general de la recepción fotográfica:

> Si profundizamos el tiempo necesario en una de estas fotografías, nos daremos cuenta de lo mucho que también aquí los extremos se tocan: la técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros. A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora; con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo,

> anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo (26).

Lo que subyace a estas reflexiones de Benjamin sobre el medio fotográfico es una forma particular de compromiso interpretativo, un encuentro imaginario entre el espectador y la imagen que tiene un significado crucial en su argumentación teórica y en el lugar que ocupa la fotografía en sus escritos literarios. Dicho compromiso interpretativo puede emparentarse con su noción de "alegoría", a la que entendía como una manera de relacionarse con las cosas del mundo.

Antes de revisar dicha noción pensemos en lo que Craig Owens ha escrito sobre el potencial alegórico de cualquier fotografía. Para él, la fotografía surge de la conciencia de que las cosas son pasajeras e intenta rescatarlas para la eternidad; representa nuestro deseo de fijar aquello que es transitorio, efímero, en una imagen estable y estabilizadora (*cfr.*, "The Allegorical Impulse", 71). El carácter alegórico del medio reside en que, en realidad, sólo nos ofrece un fragmento del mundo y, con ello, afirma su arbitrariedad y contingencia. La fotografía, entonces, nos hace interpretarla en estos dos puntos aparentemente tan contradictorios.

Volvamos ahora a la noción de alegoría para seguir construyendo la analogía con la fotografía. Del griego *allos*, "otro", y *agoreues*, "hablar", esta figura nos obliga a leer en diferentes niveles un tex-

to, lo duplica, deja hablar a otro. Para Benjamin, como apunta Cowan en "Walter Benjamin's Theory of Allegory", en primer lugar, es una forma de experiencia que surge de la aprehensión del mundo como algo que ya no es permanente, algo que está dejando de ser. La alegoría es, entonces, la expresión de una intuición súbita, algo similar al shock del que hablaremos en un momento. Sin embargo, no es únicamente una forma externa de expresión: es también la intuición, la experiencia interior misma. La forma de esa experiencia del mundo es fragmentaria y enigmática; en ella, el mundo deja de ser meramente físico y se vuelve una acumulación de signos. Entonces, resulta que la alegoría transforma las cosas en signos, convierte el mundo en algo que debe leerse, interpretarse continuamente. Esa es, según Benjamin, la única forma cercana a alguna "verdad" de experimentar las cosas. Dicha transformación no es únicamente intelectual: los signos percibidos hacen resonar las profundidades del ser. A diferencia de la noción de símbolo de una parte de la estética romántica,[4] la alegoría se sabe una mera convención, incapaz de conseguir el acto de unidad entre la experiencia del mundo y el mundo mismo. El símbolo reclama como suyas una unidad y pureza tales que no to-

[4] Benjamin consideraba usurpadora y equivocada la noción de símbolo porque suponía ser una forma de conocimiento absoluta gracias a la cual la experiencia puede apreciarse completamente en sí misma en un momento eterno.

leran la tensión autocombativa que caracteriza la vida humana.

La presentación simbólica de un objeto natural o mítico suponía ser una presentación de la forma absoluta o idea platónica en la que el objeto individual participaba; más que un signo, sería parte del absoluto trascendental, y quien la percibiera participaría de dicho absoluto y del conocimiento intuitivo del mismo. Benjamin no niega esa forma de conocimiento —en realidad podemos decir que siempre lo buscó—, pero piensa que se trata de un misterio al que el intelecto no tiene acceso. Se tiene entonces la conciencia de la imposibilidad de acceso al mundo a través del intelecto. Esa imposibilidad es el vacío ontológico que el símbolo simula llenar y que la alegoría, según Benjamin, incorpora como un proceso. En este momento vale la pena llamar la atención al verbo "incorporar" en relación a "corporalizar", encarnar, dar cuerpo. La alegoría, según Benjamin, con sus diversos niveles de interpretación, se parece al tratado filosófico porque no concluye, sino que "trata", "intenta", su tema. Su método se adapta especialmente para la representación de la verdad porque no es concluyente; sin embargo, ni la alegoría ni el tratado son rutas privilegiadas para alcanzar la "verdad"; son formas rituales que no pretenden probar nada, sino representar, mostrar, incorporar a su objeto: continuamente crean nuevos comienzos al contemplarlo. La alegoría, entonces, es y exige constantemente un ejercicio interpretativo.

Regresemos ahora al ensayo sobre la fotografía de Benjamin y a la descripción de la imagen tomada por Hill. Al comparar la pintura con el medio fotográfico, escribe sobre las imágenes de la primera "que perduran sólo como testimonio del arte de quien las pintó". Mientras que en la segunda "nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en cada pescadora de New Haven que mira al suelo con un pudor tan indo-lente, tan seductor, queda algo que no se agota en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que se resiste a ser silenciado y que reclama sin contemplaciones el nombre de lo que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el 'arte' del todo" ("Pequeña historia de la fotografía", 24).

Mientras que en la pintura, la identidad de las personas retratadas se desvanece, en las fotografías parecería permanecer una insistente presencia de lo real, de lo contingente, una especie de corporalización similar a la que Benjamin adjudicó a la alegoría y el tratado. Iversen se pregunta, al respecto de este fragmento del ensayo y del de la fotografía de Dantheudey ya citado, por qué la cámara es capaz de rastrear una especie de "trauma original" (similar al aura) que nos permite retrospectivamente predecir el desastre futuro. Pareciera que Benjamin apuntara a la incapacidad de la cámara para censurar "el lugar inaparente": "La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espa-

cio constituido inconscientemente sustituye el espacio constituido por la conciencia humana" (26).

Iversen, en "What Is a Photograph?", sugiere que Benjamin emparenta el ciego mecanismo de la cámara con el automatismo psíquico de los surrealistas. Sin embargo, lamenta que no llevara el argumento más allá y sólo apuntara cierto paralelismo familiar y decepcionante con los mecanismos técnicos de la fotografía (la fracción de un segundo, la ampliación, etc.) que "revelan secretos" y muestran un "inconsciente óptico" (28) común al campo visual, una realidad "suprimida y prohibida" en el pensamiento consciente. Este inconsciente óptico que surge de la fotografía es lo que Iversen considera fundamental.

Si Nicéphore Niépce incluía palabras para explicar sus imágenes, Benjamin encuentra en las imágenes algo que en la argumentación verbal parecería estar reprimido y prohibido, y que los surrealistas buscaban con sus experimentos verbales: el shock de la imagen.

Benjamin, Kafka y Cadava: de la autobiografía, la otredad y la cita

Para Duttlinger las reflexiones de Benjamin sobre el aura fotográfica se condensan en su relación con una imagen particular: el retrato de Kafka niño. Según ella, por lo menos lo menciona en tres de sus

textos y estas repeticiones textuales “exponen”, revelan el retrato de Kafka como un intermediario entre la crítica literaria y la fotográfica, entre la teoría y la autobiografía; con ello se borran los límites entre la reflexión y el recuerdo, entre la fotografía como testimonio histórico y como apropiación literaria. Algo muy similar escribe Eduardo Cadava sobre la importancia que Benjamin dio a la fotografía de Kafka en relación a sí mismo:

> Dos años antes de esbozar su texto autobiográfico (se refiere a *Infancia en Berlín hacia 1900*) […] Benjamin ya había descrito esta imagen temprana de Kafka a los cinco años en términos casi idénticos. Involucrado en lo que denomina el arte de citar sin comillas […] Benjamin se encuentra a sí mismo en relación con un texto (una cita) y con otro (Kafka), es decir, en ambas instancias, sin ser él. La figura que describe es como Kafka y a la vez como Benjamin, ya que es en esta figura del otro (el doble fotografiado del pequeño Kafka), como otro (Kafka), como Benjamin se encuentra a sí mismo. Esto no implica sostener que Benjamin se redescubre a sí mismo, ni que se reconoce en el otro, sino que, al experimentar la alteridad del otro, al experimentar la alteridad en el otro, experimenta la alteración que, “en él”, se desplaza infinitamente y delimita su singularidad (7-8).

Veamos pues, tanto el pasaje sobre la fotografía de Kafka de Benjamin, como el pasaje de *Infancia*

en Berlín hacia 1900 en que se describe a sí mismo en términos casi idénticos. En "Pequeña historia de la fotografía", todavía antes de la definición central y formal sobre el aura, Benjamin apunta que en las fotos tomadas en la proliferación y comercialización del medio, para "consumar la ignominia", se multiplican los álbumes familiares e, incluso, "nosotros mismos", escribe, aparecemos como "tiroleses de salón, lanzando gorgoritos, balanceando el sombrero contra un fondo de neveros pintados, o bien como atildados marineros" (35). Según él, incluso en estas fotografías de estudio, algo del aura permanece, como puede verse en su descripción de la fotografía de Kafka:

> En una especie de paisaje de invernadero aparece un muchacho de aproximadamente seis años embutido en un traje infantil, que se podría calificar de humillante, recargado de pasamanerías. Frondas de palmeras miran fijamente desde el fondo. Y como si importase hacer aún más pegajosos y sofocantes, esos trópicos acolchados, lleva el modelo en la mano izquierda un sombrero desconmensuradamente grande, de ala ancha, como el de los españoles. Desde luego que Kafka desaparecería en semejante escenificación, si sus ojos inmensamente tristes no dominaran ese paisaje que les ha sido determinado [...] En su tristeza sin riberas esta imagen ofrece un contraste con aquellas primeras fotografías en las que los hombres todavía no miraban el mundo con tanto desarraigo y abandono como aquí el muchacho. Estaban rodea-

> dos de un aura, de un medio que confería plenitud y seguridad a su mirada, al ser capaz de atravesarlo (36).

El otro pasaje tiene características muy similares:

> Adonde quiera que mirase me veía cercado de pantallas, cojines, pedestales que codiciaban mi imagen como las sobras del Hades codician la sangre del animal sacrificado […] Sin embargo, la sonrisa torturada que se asomaba a los labios del pequeño pastor de los Alpes no resultaba tan triste como la mirada del rostro infantil a la sombra de la palmera que me fulminaba […] Estoy de pie, la cabeza descubierta, en la mano izquierda un enorme sombrero de ala ancha al que sujeto con estudiada gracia (*apud* Cadava, "El susurro de las miradas: Walter Benjamin en la imagen de Kafka").

Según Cadava, en estas semejanzas "lo que está en juego tanto para Benjamin como para los accesorios que componen el mundo fantasmagórico de la fotografía es la posibilidad de exhibirse, de presentarse con el objetivo de ser vistos". Se trata de la idea de incorporar, ser exhibido, expuesto, revelado y de cómo la fotografía y la cita subrayan lo que va ocurriendo. Para Cadava, "si Benjamin expresa su angustia frente a esta posibilidad es porque implica no sólo que no puede haber Yo que no se exhiba, se visualice o se fotografíe, sino también que el Yo que es exhibido de este modo no es un Yo. No pue-

de ser entendido como un Yo". Cadava prosigue: "Ser como la imagen que es como Kafka significa, por lo tanto, ya no tener una identidad substancial. Por lo tanto, lo que Benjamin encuentra en este autorretrato es su infinita extrañeza". Y concluye: "Hablo con el nombre de lo que es más mío, la otredad que me impide ser yo mismo".

Las reflexiones del propio Benjamin sobre la cita nos ayudarán a clarificar esta idea de que la única forma de encontrar algo de uno mismo (como de cualquier otra cosa) es a través de lo otro, exhibiéndose, exponiéndose, revelándose en alguien más. Sieburth en "Benjamin the Scrivener" menciona cómo, para Benjamin, citar una palabra —aquí tendríamos que extender el comentario a la fotografía entendida como una cita del mundo— es llamarla por su nombre, restaurar su identidad y autonomía primeras, volver a darle distancia:

> En la cita castigadora y salvadora, el lenguaje se revela de repente en calidad de padre de la justicia. La cita invoca en el nombre a la palabra, la saca como tal de su contexto y, de este modo, la devuelve a su origen. La palabra no suena mal en el ensamble de un nuevo texto. En tanto que rima, reúne en su aura lo que era semejante; pero en tanto que nombre, se encuentra sola y sin expresión. Ante el lenguaje, ambos reinos (destrucción y caos) quedan acreditados en la cita. Y, al contrario, el lenguaje está completo tan solo donde ambos pueden compenetrarse, en una cita (Benjamin, "Karl Krauss", 372).

Citar es rimar, es hacer que un texto original y su repetición hablen las mismas palabras en tiempos distintos, cada una dándole a la otra una nueva proximidad, cada una recolectando para la otra un eco de voz. Como forma de la rima, apunta Sieburth, la cita se parece a la estructura metafórica de la imagen dialéctica: dos elementos, dos perspectivas, dos eras que se interpenetran y yuxtaponen: la distancia en la cercanía, la preservación en la aniquilación, el entonces y el ahora, el contexto original en el cual una palabra o cosa aparecieron inicialmente y su reposicionamiento político en el presente, o como el mismo presente.

> As with the dialectical image, the sense of the quotation lies less in the actual words cited than in the very fact of their repetition, for the act of citation institutes a (temporal) gap that transforms the quotation into a sign (Sieburth, 18).

En el acto de la repetición (tanto en la fotografía como en la cita) los contrarios se encuentran. Cada cita nombra con justicia y, al hacerlo, restaura y nulifica una identidad que todo el tiempo está cambiando, que no es permanente y que siempre está dejando de ser. La cita, y la fotografía como cita del mundo, es el mecanismo a través del cual podemos ensayar el mundo, aunque el resultado sean exposiciones borrosas que exigirán un trabajo interpretativo constante, como el de las cartas de Niépce,

como el de Benjamin frente a la fotografía de Kakfa, como el nuestro ante los textos de Benjamin. "En el lenguaje —como en la fotografía— las cosas, las personas, los lugares y las experiencias pueden corresponderse. Todo puede volverse otra cosa y, de hecho, así ocurre cada vez que las cosas entran en movimiento" (Cadava, "El susurro de las miradas: Walter Benjamin en la imagen de Kafka").

Bibliografía

Batchen, Geoffrey, "Camera Lucida: Another Little History of Photography", en *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthe's Camera Lucida,* Geoffrey Batchen (ed.), Londres, Cambridge mit Press, 2009, 259-273.

Benjamin, Walter, "Karl Krauss", en *Obras Completas II-1,* Madrid, Abada, 2007.

____, "Pequeña historia de la fotografía" [1931], en *Sobre la fotografía*, trad. y ed. José Muñoz Millanes, Pre-textos, 2007, 21-53.

Cadava, Eduardo, "El susurro de las miradas: Walter Benjamin en la imagen de Kafka", en *Walter Benjamin, Dirección Múltiple,* México, iifl-unam, 2011.

Cowan, Bainard, "Walter Benjamin's Theory of Allegory", en *New German Critique*, núm. 22 (Special Issue on Modernism), invierno 1981, 109-122.

Duttlinger, Carolin, "Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography", en *Poetics Today,* vol. 29, núm. 1, primavera 2008.
Hermange, Emmanuel, "Aspects and Uses of Ekphrasis in Relation to Photography, 1816-1860", en *Journal of Eorupean Studies*, vol. 30, marzo 2000, 5.
Iversen, Margaret, "What Is a Photograph?", en *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthe's Camera Lucida,* Geoffrey Batchen (ed.), Londres, Cambridge mit Press, 2009, 57-74.
Owens, Craig, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", en *October*, vol. 12, primavera 1980, 67-86.
Sieburth, Richard, "Benjamin the Scrivener", en *Assemblage,* núm. 6, junio 1988, 6-23.

Weimar: el mejor y el peor de los tiempos

Esther Cohen
Instituto de Investigaciones Filológicas, unam

> There's a crack in everything, that's how the light gets in.
>
> Leonard Cohen

> Sólo quien pueda destruir, podrá criticar.
>
> Walter Benjamin, *Dirección única*

> Éste es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es *historia del sufrimiento del mundo*; y ésta sólo tiene significado en las *estaciones de su decaer* [...] pero si la naturaleza siempre ha estado sujeta a la muerte, viene a ser siempre igualmente de alegórica.
>
> Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*

Berlin is a young and unhappy city-in waiting. *There is something fragmentary about its history* […] The results —for this city has too many speedily changing aspects for it to be accurate to speak of a single result— are a distressing agglomeration of squares, streets, blocks of tenements churches, and places. *A tidy mess, an arbitrariness exactly to plan, a purposeful-seeming aimlessness. Never was so much order thrown at disorde*r, so much lavishness at parsimony, so much method at madnes.

Joseph Roth, *Stone Berlin*

Chaque oeuvre naît, du point de vue technique, exactement comme naquit le cosmos […] *par des catastrophes.*

Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art*

Benjamin observa el paisaje, abarca con su ojo miope el entorno que lo rodea para encontrar de manera intempestiva un punto donde pueda posar la mirada y abrir los ojos tan "desorbitados" como sea posible, como su ángel de la historia. Se detiene, torpe e iluminado a la vez, ante el escenario histórico, de donde brota un humus de violencia y destrucción, al mismo tiempo que una exuberante vida disipada y artística invade como ráfaga desencadenada el espacio del arte e, inclusive, el espacio de la política. Son ellos, pintores, cineastas, dramaturgos, escritores y músicos, artistas y pensadores los que irrumpen, también de manera violenta, en la historia para hacerse oír y proclamar el

inicio de una nueva era. Atrás quedará el "arte por el arte", de lado, el "arte socialista comprometido"; las vanguardias fracturarán el mundo del arte acortando la distancia entre arte y política, entre vida y arte, desafiando toda teoría reduccionista o totalizadora. En poco tiempo, las reglas habrán cambiado radicalmente y la sociedad no volverá a ser la misma. La Gran Guerra lo habrá transformado todo y ya no habrá marcha atrás. Como escribe Breton, "y es aquí, en los escasos metros de lienzo que quedan, donde se pintará [...] la extraña aventura del hombre de este siglo. *Atrapado entre la caída de su nacimiento*, como siempre casi clandestinamente, pero individual, y *la caída de su muerte*, espectacular y generalizada [...] (*El surrealismo*, 286. Énfasis mío).

Muy a pesar de la sombría derrota de 1945, la República de Weimar —proclamada el 31 de julio 1919 y entrada en vigor el 11 de agosto del mismo año— representa, para Alemania, la única aunque frágil salida a la *catástrofe* de la Gran Guerra. *Crisis* es la palabra clave para penetrar en ese mundo de luz y sombras que fue el periodo 1919-1933; crisis como poscámara del descalabro pero, al mismo tiempo, crisis en su sentido más positivo de crítica, transformación y experimentación. Nadie mejor que Walter Laqueur para describir esa sociedad alucinante. "La realidad de la cultura de Weimar fue excesivamente *contradictoria*. Fue el *mejor* y el *peor* de los tiempos. Fue el más deprimente y el

más excitante de todos los tiempos" (Laqueur, *Weimar. A cultural History*, 223. Énfasis mío). En medio de la turbulencia que significó el accidentado y a la vez profuso camino hacia la autodestrucción de la segunda guerra, casi como lo anuncia Joseph Roth en 1929 al asociar el ambiente del cabaret berlinés con los crematorios,[1] Walter Benjamin pensó y escribió. Y como toda obra es hija de su tiempo y, a menudo, de sus sentimientos, como escribía Kandinsky en 1910, Benjamin es un hijo pródigo de esta avalancha política, artística y filosófica que fue la República de Weimar. Es cierto, Benjamin no sólo escribe durante los catorce años en que se mantiene la República; su escritura viene de sus años de juventud (1914) y continúa hasta su suicidio casi obligado en 1940. El nazismo lo conduce a la muerte, ineludible e incuestionable. No obstante su fatal destino, su obra no dejará de oscilar hasta el último de sus días, entre la "derrota de los vencidos" y el Mesías que en cada segundo podría entrar por la pequeña puerta (*cfr. Tesis*, Apéndice A, 59). Para comprender su pensamiento es necesario asumir, de entrada, esta cara de Jano de la cultura de Weimar: excitación plena de creatividad y experimentación inigualables pero, al mismo tiempo, como escribe Peter Gay, un periodo de "ansiedad

[1] "It happens from time to time that *I fail to distinguish a cabaret from a crematorium*, and pass certain scenes actually intended to be amusing, with the quiet shudder that the attributes of death still elicit" (Joseph Roth, *What I saw*, 115. Énfasis mío).

y miedo, un elevado y creciente sentido de *ruina*" (*Weimar Culture*, XIV. Énfasis mío).

En los años 1919-1933, el cine y la pintura ocuparon un lugar de relieve, único en la historia alemana, no sólo en el sentido de las vanguardias artísticas sino como "actores" políticos de un clima que avizoraba la catástrofe por-venir. ¿Cómo dejar de pensar en el cine de Fritz Lang, empezando por el *Dr. Mabuse* (1922) cuyas cinco horas de duración, anuncian, casi de manera obscena, la llegada del *profesor asesino*? Y qué decir del *Gabinete del Dr. Caligari* (1921), obra maestra del cine universal dirigida por Paul Weine, que pone al descubierto el mundo que Kracauer describe: "como el mundo nazi, el de Caligari sobreabunda en portentos siniestros, actos de terror y arranques de pánico" (Kracauer, *De Caligari a Hitler,* 74-75); y esa feria en la que Caligari manipula a una especie de *golem* monstruoso para matar en la oscuridad; "no es la libertad" donde cada uno sabe hacer lo que le corresponde, "sino la anarquía, que trae aparejado el caos" (74). La magnificente sombra de *Nosferatu* que Murnau nos muestra (1919), con sus garras asesinas y su imponente presencia que surge en ese juego de luz y oscuridad, donde "el mal" desde su sombra se vuelca sobre la mujer que intercambia su sangre para salvar al pueblo, anuncia la inminente llegada del "asesino". ¿No es acaso Murnau, en su calidad de cineasta, una especie de profeta del desastre, un "avisador de incendio", como lo fueron Kafka, Roth y el mismo Benjamin?



Fotograma *Dr. Caligari,* 1921



Fotograma *Nosferatu,* 1919

La Gran Guerra había terminado pero la paz estaba aún lejos. La inestabilidad política y social y el asesinato político marcarían los próximos cinco años en Alemania. Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo serán asesinados en 1919, en medio de la rebelión espartaquista; Walter Rathenau, ministro de relaciones exteriores, en junio 1922. El desempleo se convierte, en esos momentos de incertidumbre, en protagonista central de la historia junto con la crisis financiera e inflacionaria. Los desempleados sobrepasan la cifra de dos millones y medio en el invierno de 1923-4. El Tratado de Versalles, resultado de la derrota alemana, fue más allá de la pérdida económica y geográfica; significó para Alemania el descalabro económico, sí, pero sobre todo, la humillación y el aniquilamiento psicológicos más dramáticos con los que tuvo que vivir a lo largo de la República hasta desembocar en la destrucción, esta vez sí total, del espíritu alemán. No fueron sólo las medidas tomadas por los aliados vencedores, es decir, el traspaso de todas las colonias alemanas a la Gran Bretaña, los dominios británicos, Francia y Japón. No fue sólo la devolución de Alsacia y Lorena a Francia ni el pago de la multa de 269 mil millones de marcos de oro por los daños de guerra: fue todo esto y más, el sentimiento de una nación despojada de su "alma", lo que permitió que esos años de aparente calma fueran en realidad los años de fecundación del "huevo de la serpiente", el tiempo necesario para que esa Alemania del genio de pen-

samiento y el arte se convirtiera en escenario y actor del mayor de los genocidios. En este sentido, no habría mejor frase que la de Walter Benjamin para sintetizar lo que representó este periodo para la historia, para el mejor y el peor de los tiempos. La frase "no existe documento de cultura que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie" ("Tesis VII", 42) condensa, hacia el final de su vida, tanto la atmósfera de la República como su propia obra, vibrante y desoladora.

El historiador Detlev Peukert se refiere a este periodo como un tiempo en el que se ejercía la *Katastrophenpolitik*. Ningún otro término resulta tan "iluminado" como este. De hecho, no se tratará sólo de la política como catástrofe, sino también del arte y el pensamiento de un resquebrajamiento que se irá radicalizando hasta nuestros días, hasta llegar a lo que Zygmunt Bauman llama "la modernidad líquida". Es desde la expresión *Katastrophenpolitik* que el arte moderno hará explosión. Habrá que repensarlo todo, desde la literatura, la pintura, el cine, hasta la filosofía y la forma de ejercer la crítica. En efecto, se dirá, esto empieza a darse desde principios de siglo; sólo por poner unos cuantos ejemplos, está la fecha 1900 como el año en que Freud publica *La interpretación de los sueños*, cuando el sujeto se quiebra entre su Yo y su inconsciente; Kandinsky ya ha empezado a crear y a pensar en 1910 el carácter espiritual del arte; de ahí surgirá su famosa teoría de los colores *(Du*

spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier) y el principio del arte abstracto; en música, Schönberg revoluciona el concepto de tonalidad y marca el principio de la música dodecafónica; Georges Grosz ejerce su trazo expresionista para mostrar la *descomposición* y *decadencia* de una humanidad que se dirige hacia el abismo, y lo hace mediante la descomposición misma de la figura humana así como a partir del dislocamiento de la *perspectiva*. De la misma manera lo harán Otto Dix y Max Beckman entre otros. Todos ellos y muchos más empiezan a cuestionar sus "prácticas" antes de la llegada de la República, pero no será sino a partir de la Gran Guerra cuando todos estos artistas y pensadores cobren una fuerza inusitada; el arte, lejos de responder al slogan de "espejo de la realidad", incursiona en las entrañas de la política más sórdida y sombría. En esta dirección, el expresionismo alemán aporta su pincel para "desequilibrar" la figura, para desarticular el espacio, para romper con toda perspectiva; se trata de provocar una implosión desde dentro del arte, hacerlo hablar de otra manera, sacudirlo de y contra la *catástrofe*; en otras palabras, como escribe Benjamin, "organizar el pesimismo", de la misma manera en que es necesario hacer de la crisis una crítica.

Ahora bien, el expresionismo en el arte extiende su influjo a la literatura y al cine naciente. El cinematógrafo irrumpe como forma inédita, no sólo de entretenimiento, sino de crítica política y social.



George Grosz: “Los pilares de la sociedad”, 1926

Metrópolis (1926), de Fritz Lang, ejemplo significativo del cine expresionista alemán, muestra, no obstante la censura, el ambiguo papel que desempeña la máquina, la tecnología, a la vez que pone el

dedo en la llaga; son los que viven en el inframundo de las ciudades, los que trabajan días enteros sin reposo alguno, quienes habitan la oscuridad, los que dan luz a ese paraíso de la superficie donde viven "felices" los amos. Baste ver la primera escena de la película, donde los obreros, ordenados en filas perfectamente simétricas, abordan, silentes y con la cabeza baja, esa especie de montacargas que los conduce al subsuelo de la vida. Obedientes, sin alzar la voz, sin reclamo alguno se dirigen a una muerte segura, para no morir, paradójicamente, de hambre. Con una lucidez asombrosa, Fritz Lang logra "poner en imágenes" la realidad de una sociedad que no da para más, a punto de explotar y de tomar venganza por mano propia. Sin embargo, la historia no le dará la razón. Ese pueblo de obreros acabará creyendo en un futuro que le prometerá otra vida a cambio de su "alma", casi a la manera de Fausto y del mismo Nosferatu. Para salvar a su gente, la protagonista del film de Murnau se dejará chupar la sangre por el "irresistible" vampiro; lo mismo hará el pueblo alemán: se pondrá en manos del Caligari en turno, Hitler, para salir de esa sombra en la que habita. Pero el "asesino" de Caligari, el "manipulador" del Dr. Mabuse y el mismo Nosferatu alemanes los conducirán al abismo o a lo que Heidegger, en sus particulares términos filosóficos, llamará el "olvido del Ser". Por ello hará un llamado enérgico a pensar el Ser en términos de raza y de sangre.

El trastocamiento de toda perspectiva aparecerá en cada una de las "escuelas" de arte; Weimar también será el escenario del surgimiento de la escuela de arte y arquitectura de Bauhaus en 1919 que acogerá a lo largo de los años todo género de pintores, arquitectos y diseñadores. El cine, realizado en estudio, se servirá de famosos pintores y diseñadores quienes harán de los escenarios espacios desarticulados y desquiciados, casi como sus protagonistas. Las telas pintadas que darán forma al ambiente teatral provocarán en el espectador una especie de pérdida de estabilidad, un desequilibrio de la perspectiva: muros que parecen estar a punto de colapsarse, de perder la cordura en un espacio ya perturbado, figuras que se deslizan bajo hipnosis, sumisas, sin cuerpo ni alma. Todo se mira con una lente deforme que pierde, por momentos, cualquier punto de apoyo; techos, puertas, ventanas, todo parece estar sostenido con alfileres, a la espera de que una ráfaga de aire los haga caer por tierra. El cine, en particular, pondrá en acción de manera explícita la técnica del *montaje*, recurso exacerbado por el arte del Bauhaus, de Dadá, así como por el arte abstracto. *Montaje* y *collage*, color y perspectiva darán luz a un nuevo arte: pictórico, arquitectónico, fotográfico y musical, pero también filosófico. Pintores como Klee y Kandinsky, acogidos temporalmente por la Bauhaus, desviarán el arte figurativo hacia un arte abstracto donde, ciertamente, el color y el montaje ocuparán un lugar privilegiado.



Fotograma de *Dr. Caligari*, 1921

Sin embargo, en medio de esta explosión del imaginario, la gran mayoría de las clases educadas en la Alemania de Weimar gravitarán hacia la derecha y las universidades llegarán a convertirse, no obstante la riqueza de pensamiento que esa época produjo, en sitios donde se desarrollarán las fuerzas más antidemocráticas del país. Entre paréntesis podría decirse que con razón el pensamiento de alguien como Benjamin jamás hubiera podido integrarse a la vida académica de la Alemania que le tocó vivir. Alegrémonos al menos nosotros, aunque esto le haya costado, me atrevo a decir, la vida. El propio Horkheimer, "benefactor" de Benjamin en su exilio parisino, fue uno más de sus desafortunados victimarios universitarios; ni

él, gran pensador de la Escuela de Frankfurt, ni Scholem, gran amigo, lograron entender a fondo su obra sobre *El origen del drama barroco alemán,* ¿debemos agradecérselos?

*

Hasta ahora he hablado de montaje, perspectiva, destrucción, collage y fragmentos en la pintura y el cine de la época. Pero habría que abrir paso a las vanguardias literarias de las que Benjamin se alimentó en todo momento. Proust, Kafka, Walser, Döblin, son sólo algunos de los autores que atraviesan su obra y la nutren con ese espíritu de rebeldía y consciencia de un mundo que cambia y se resquebraja para siempre. *Sin novedad en el frente* de Erich María Remarque, novela que empezó a publicarse en 1929 en folletines, tuvo un éxito desmesurado al develar con amargura el horror de la guerra y desmitificar cualquier heroísmo de los hombres en el frente de batalla. La ironía de su éxito se mostrará a pocos años de su publicación, Hitler subirá al poder en 1933 y la población alemana volverá a creer en la violencia heroica, que la llevará a la ruina total. Baste una breve cita de esta novela para mostrar el estado de ánimo de una buena parte de la sociedad alemana:

> —La guerra nos ha estropeado a todos.
> Tiene razón. Ya no somos jóvenes. Ya no queremos conquistar el mundo. Somos fugitivos. Huimos de no-

> sotros mismos. De nuestra vida. Teníamos dieciocho años y empezábamos a amar el mundo y la existencia; pero hemos tenido que disparar contra todo esto. La explosión de la primera granada nos estropeó el corazón. Estamos al margen de la actividad, del esfuerzo, del progreso [...] Ya no creemos en nada; sólo en la guerra (*Sin novedad en el frente*, 73).

Walter Benjamin (1892-1940), con inusitada sensibilidad, será capaz de detectar todos y cada uno de los instantes de este flujo enriquecedor que conducirá al abismo. Su obra es, podría decirse, una imagen "siempre radical, nunca consecuente" del mundo que le tocó vivir, su escritura, la cartografía iluminada de una imaginación acompañada de manera trágica por la catástrofe. Desde su ensayo sobre el lenguaje de 1916, Benjamin parece sentar los principios básicos sobre los que se apoyará su obra por-venir. De la misma manera en que Kandinsky, en 1910, habla de la *catástrofe* como paso ineludible a la creación, Benjamin, en su lectura del *Génesis*, elaborará una teoría del lenguaje paradisiaco como lenguaje caído en la sobrenominación del signo lingüístico. Desde el momento en que Dios otorga al hombre la posibilidad de nombrar, la naturaleza calla y el nombre desfallece. El nombrar divino queda atrás, ni siquiera el hombre como enviado privilegiado de Dios será capaz de salvar al lenguaje de su ineluctable caída. Como escribe Benjamin: "Ser nombrado —por

más que aquel que nombre sea un igual a los dioses y un bienaventurado— quizás aún siga siendo un barrunto de luto" ("Sobre el lenguaje", 447). Si pudiera resumir —algo imposible— el pensamiento benjaminiano, diría que su ensayo sobre el lenguaje es el germen de lo que vendrá después. Si el nombre es la casa del hombre y éste ya no se expresa cabalmente en él, ¿quién podrá responder por la pérdida, por el desquiciamiento lingüístico, por el "carácter destructivo" y fragmentario del lenguaje? ¿Quién y cómo se dará cuenta de un mundo fracturado por la guerra, silenciado por la falta de experiencias, huérfano de narradores que cuenten la historia y sus acontecimientos?

La respuesta tendrá que ver con todo lo que hemos dicho hasta ahora. El arte, la pintura, la música, la fotografía, el cine, la arquitectura, la literatura, la poesía y, por supuesto, la filosofía, serán protagonistas indispensables para comprender la obra de un filósofo que vivió, pensó y escribió en un mundo fracturado, recluido entre dos guerras que lo llevaron a la muerte. Pero su obra, igualmente fragmentaria, luminosa y melancólica, sumida por momentos en la oscuridad, será de una lucidez extraordinaria. Me atrevería a decir que Walter Benjamin, su vida y obra, son un vivo retrato del inicio de nuestra llamada modernidad, su escritura expresa la vanguardia del pensamiento que sigue siendo hasta la fecha iluminadora y desafiante. Benjamin no deja de hablarnos al oído,

quedo aunque urgente, insistiendo que los muertos no descansarán en paz mientras siga venciendo el enemigo. "Y este enemigo no ha dejado de vencer" ("Tesis VI", 40). De ahí su filosofía, su teoría del lenguaje caído, la necesidad imperiosa de optar por la *alegoría* como forma de comprensión de la realidad, como lente para mirar el mundo en términos de progreso de una serie de momentos, que jamás aspira a la totalidad, aunque momentánea, del símbolo. De ahí también lo que expresa con lucidez en su texto sobre el *Trauerspiel* alemán: "Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la *alegoría* la *facies hippocrática* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado" (*El origen Trauerspiel aleman*, 383. Énfasis mío). ¿Acaso el desfile hipnótico de los obreros, antes de bajar al subsuelo en *Metrópolis* de Lang, no ofrece al espectador este mismo escenario? "[…] la historia", insiste Benjamin, "no se plasma ciertamente como un proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible […] Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina" (396). ¿Qué tan ajena resulta esta idea de la modernidad líquida de Bauman donde los despojos han perdido de manera definitiva su calidad aunque precaria?

Eric Hobsbawm ubica el inicio del siglo en 1914: Benjamin ya lo había hecho antes en su texto del narrador de 1936. La Gran Guerra había arrancado de tajo la figura del narrador a partir del silencio de los soldados al retorno de las trincheras. Nada qué contar. La lucha ya no tenía que ver con el cara a cara de los rostros, la máquina, la gran tecnología había ocupado el lugar de los enfrentamientos humanos. ¿Qué tipo de experiencia podía surgir de esta falta de acontecimientos reales y concretos? Al igual que la economía en quiebra, la producción escasa y el desempleo que nublaron esos años, la experiencia, entendida en términos filosóficos y existenciales, no podía ser más que una experiencia pobre, privada de intensidad y de motivos para ser transmitida. Frente a tal pobreza de experiencia, Benjamin propone la recuperación de la memoria, mirar al pasado tratando de rescatar del olvido desechos, despojos y ruinas. Ante la debacle del siglo XX e inclusive ante un mundo como el actual que reivindica a toda costa la "eterna juventud", Benjamin se inclina amoroso, no ante la belleza sino ante las marcas que deja la experiencia. "[A] quien ama", escribe, "le atan las arrugas del rostro y las manchas en la piel, los vestidos raídos y un andar disparejo" (*Dirección única*, 24).

Catástrofe, crisis, decadencia, perspectiva, fragmento, ruinas y despojos no son mera retórica; muy

por el contrario, son conceptos que trazan el nuevo rostro de la modernidad, la de Benjamin; son términos que envuelven al siglo de la barbarie y que irradian con su oscuridad a todos aquellos hombres "modernos". Como escribe Benjamin al referirse a Baudelaire, "también él es un hombre *defraudado* en su experiencia; es un *moderno*" ("Sobre algunos temas en Baudelaire", 153. Énfasis mío). Las vanguardias artísticas y filosóficas de la modernidad serán eso: detectores de incendios, advertencia de catástrofe; aviso de que el mundo está por quebrarse; por ello el llamado de Benjamin a recoger los despojos, abrir un espacio para pepenadores y prostitutas, voltear hacia atrás, y "organizar el pesimismo", hacer de la caída y la crisis plataformas de redención. Porque justamente de eso se trata la filosofía benjaminiana, de un reconocimiento lúcido del estado de las cosas, pero al mismo tiempo y por encima de toda desesperanza, de encontrar, en medio del horror, "the crack from where the light gets in", para decirlo con el poeta Leonard Cohen, o, con Benjamin, la puerta entreabierta por donde pudiera llegar el Mesías.

"Cepillar la historia a contrapelo" ("Tesis VII", 43), eje del pensamiento benjaminiano, no apela sólo a los acontecimientos históricos, al aplastamiento de los que integran la "masa de los vencidos"; a contrapelo involucra la actividad del hombre en todas sus manifestaciones. Y Benjamin es alguien que no sólo piensa a contrapelo sino que

escribe a *contrapelo de la filosofía occidental*. Para él, la filosofía adquiere un estatuto de *escritura* y no sólo de pensamiento. La concepción barthesiana del término *écriture,* tan asimilado por la cultura literaria contemporánea debería reconocer esta deuda con el filósofo alemán. La filosofía también es escritura, por ello puede "jugar" con el lenguaje como lo hace Döblin, fracturando y fragmentando la narración, como Joyce, siguiendo un discurso aparentemente desarticulado del inconsciente, como Kafka que representa, para Benjamin, el genio de la alegoría. La mirada de Benjamin se dirige al pasado, no como nostalgia pura sino como exigencia de memoria y justicia; de ahí su concepto del narrador huérfano de experiencia, de ahí también su interés por Baudelaire y la pérdida del aura. ¿Dónde fue que el hombre se quebró?, ¿dónde olvidó el pasado? ¿Dónde abandonó a sus vencidos? Para el filósofo, la única manera de que "irrumpa la débil fuerza mesiánica" que todos llevamos dentro está en el compromiso de todos y cada uno de los hombres de liberar al pasado para un presente y un porvenir. Si el objetivo ya no es volver al Paraíso, —éste nunca existió—, sino construirlo hacia un futuro cepillando la historia a contrapelo, habrá entonces que elaborar un duelo profundo, rescatar a nuestros muertos del olvido, para dar cuenta de nuestro pasado infame.

Entre tanta ruina, violencia y catástrofe, entre la ineludible transformación de la perspectiva, entre

ansiedades, miedos y avisos de incendio, Benjamin no perderá la cabeza, ni la esperanza de redención, redención entre Mesías y lucha de clases, Benjamin enfrentará su realidad, como él mismo escribe, de manera "siempre radical, nunca consecuente". Su obra, a la vanguardia de todo pensamiento vanguardista y crítico como el de Adorno, será única y mostrará, con desencanto pero sabiendo "que el suicidio no vale la pena" ("El carácter destructivo"), que la cultura viene siempre acompañada de la barbarie. Por ello, su brevísimo texto de 1931, "El carácter destructivo", nos entrega en pocas palabras lo que la República de Weimar anunciaba sin que el mundo alrededor se diera cuenta; un escenario de euforia y casi diría de desenfreno, al tiempo que 1933 les tenía deparada una gran sorpresa. Por ello mismo, nada define mejor al Benjamin de 1931, a dos años de su exilio obligado, y a la Alemania de Weimar, como su descripción del carácter destructivo:

> El carácter destructivo tiene la consciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es una *desconfianza* invencible respecto del curso de las cosas (y la prontitud con que siempre toma nota de que todo puede irse a pique). De ahí que el *carácter destructivo, sea la confianza misma*. El carácter destructivo *no ve nada duradero*, pero por eso mismo, ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre

> algo que dejar en la cuneta […] Como por todas partes ve camino, *está siempre en la encrucijada*. En ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el *camino que pasa a través de ellos* (14. Énfasis mío).

¿Habría una mejor forma de describir la visión alegórico-destructiva del filósofo que este fragmento? Entre la destrucción que avizora un futuro ahí donde todo es desconfianza y donde ésta se convierte en el umbral desde donde se observa el mundo, sabiendo que no existe un solo camino, y el alegórico que ve el universo en permanente devenir, abierto inclusive a la llegada del Mesías, se encuentra Walter Benjamin, a lo largo de toda una vida, en medio de la cultura y la barbarie, entre el *mejor y el peor de los tiempos*.

Bibliografía

BAUMAN, ZYGMUNT, *Tiempos Líquidos,* México, Tusquets, 2009.

BENJAMIN, WALTER, *Dirección única*, trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allende Salazar, Madrid, Alfaguara, 2002.

____, "El origen del *Trauerspiel* Alemán", en *Obras I*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Rolf Tiedemann y Herman Schweppenhäuser (eds.), Madrid, Abada, 2006.

Benjamin, Walter, "El carácter destructivo", en *Discursos Interrumpidos I,* trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973.

____, "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1999.

____, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en *Obras Completas II,* vol. 1, Madrid, Abada, 2007.

____, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* [1940], trad. e intr. Bolívar Echeverría, México, Ítaca/uacm, 2008.

Breton, André, *El surrealismo. Puntos de vista y Manifestaciones,* trad. Jordi Marfà, Barcelona, Barral Editores, 1972.

Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Turín, Einaudi, 1972.

Cowan, Bainard, "Walter's Benjamin theory of allegory", en *New German Critique,* núm. 22, invierno 1981, 109-122.

Gay, Peter, *Weimar Culture. The Outsider as Insider* [1968], Norton, Londres, 2001.

Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo xx, 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 1995.

Kandinsky, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, París, Folio Essais, 2004.

Kracauer, Siegfied, *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán* [1947], Barcelona, Paidós, 1985.

Laqueur, Walter, *Weimar. A Cultural History 1918-1933* [1974], A Perigee Book, Nueva York, 1980.

Peukert, Detlev J. K., *The Weimar Republic. The Crisis of Classical Modernity*, Hill and Wang, Nueva York, 1989.

Roth, Joseph, *What I Saw*: *Reports from Berlin 1920-1933*, trad. Michael Hofmann, Granta Hardback, 2003.

Remarque, Erich María, *Sin novedad en el frente,* trad. Luis Rutiaga, México, Editorial Tomo, 2009.

Wohlfarth, Irving, "Sobre algunos motivos judíos en Benjamin", en *Cábala y deconstrucción,* iifl/unam, 2009 [reedición *Acta Poetica,* núm. 9-10, primavera-otoño 1989-1990].

Praxis Estética: el encuentro secreto entre la máquina de la revolución y el paraguas del surrealismo sobre la mesa de la historia

Pablo Domínguez Galbraith
Facultad de Filosofía y Letras, unam

> Producir una intensidad desconocida, contra un fondo de dolor, mediante la intersección siempre improbable de una fórmula y un instante: tal es el deseo del siglo. Por eso, y a despecho de su crueldad multiforme, éste logró ser, por sus artistas, sus sabios, sus militantes y sus amantes, la Acción misma.
>
> Alain Badiou, *El siglo*

Muchos autores recientes coinciden en que Walter Benjamin da un "giro copernicano" en su obra posterior a la realización de *El origen del drama barroco alemán*, de 1925. Una suma de aconteci-

mientos biográficos, históricos, teóricos e ideológicos ocurren a la par y llevan a Benjamin hacia esta nueva dirección. En lo personal, la muerte de su padre en 1926, el fracaso de su matrimonio con Dora Sophie Pollack, el encuentro con Ascia Lacis en Capri y su decisión de seguirla en un viaje iniciático a Moscú, el rechazo de su tesis de habilitación para ingresar a la Academia alemana y su desempeño profesional como escritor y crítico literario de revistas de gran prestigio en Alemania. En lo histórico, la debacle económica de la República de Weimar y las consecuencias humillantes de la derrota de Alemania en la primera guerra mundial. En lo teórico, la transición de una primera etapa de estudios académicos identificada con un una tradición "metafísica",[1] hacia una nueva etapa de estudios críticos asentados en los siglos XIX y XX, identificada con la corriente del materialismo histórico, que conocía principalmente por el texto de *Historia y conciencia de clase* de Lukács de 1923. En lo ideológico, la adscripción a las posiciones de la izquierda crítica y radical, la identificación de la socialdemocracia como una fuerza política carente de potencial re-

[1] Son los años en los que Benjamin se dedica a estudiar el romanticismo alemán, la alegoría barroca, el programa filosófico de Kant, la obra literaria de Goethe, los planteamientos metafísicos de la tradición judía y su relación con el lenguaje y, en general, sus estudios sobre la tradición europea y alemana de los siglos XVII, XVIII y principios del XIX.

volucionario, la intensa interpretación y aplicación del materialismo dialéctico en las cuestiones estéticas e históricas de las que se ocupaba, y su determinación de llevar al campo literario la acción política.

Frente a esta encrucijada en su vida, Benjamin va a erigir una obra crítica invaluable. Desde una radical libertad de pensamiento, y de juicio, va a confrontar la intransigencia y el conservadurismo de la Academia alemana, oponiéndoles una tarea ensayística de vanguardia que incorpora el procedimiento del montaje y una cultura escrita modernizada presente en la publicidad, en los carteles y en todas aquellas expresiones dadas por la época de la reproductibilidad técnica que emergen fuera del "pernicioso gesto universal del libro" (Benjamin, *Dirección única,* 15). Desde una postura comprometida, va a denunciar la estetización de lo político, primeramente en el discurso optimista de la socialdemocracia y la continuación de *l'art pour l'art* despolitizado del humanismo, y posteriormente en la mitología del fascismo y la propaganda del nazismo que *auratiza* al líder nacional y convierte en espectáculo la tecnificación de la vida.

El artículo que Benjamin publicó en 1929, titulado "El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea",[2] sigue siendo un enclave

[2] Walter Benjamin, *Iluminaciones I*, 41-63. En adelante, referiré a este artículo sólo por la página.

indispensable desde dónde pensar el lugar que Benjamin reservó a la literatura ante este "giro copernicano". Ya desde el título tenemos la advertencia, el *orden del día* al que pertenece este texto. El surrealismo es sólo la última instantánea, es decir, un proyecto embrionario captado en un instante de fulgor, cuyo desempeño a futuro no está probado. No obstante, en este estado todavía incierto, representa como ningún otro movimiento la inteligencia europea. De su futuro Benjamin no se hace responsable, sino de su posibilidad de porvenir en este presente. Como las instantáneas de una *polaroid*, cristaliza una encrucijada, capta en su espontaneidad su carácter y su gesto, y reproduce el retrato de una manera inmediata. En esta inmediatez radica su valor y también sus limitaciones.

Como una *polaroid*, en la que los detalles van brotando sin trama desde un fondo indiferenciado, este texto enigmático parece estar escrito con una cadencia fracturada, con transiciones que van de la observación general a la exaltación, la anécdota personal, el comentario de las obras surrealistas, los problemas de técnica literaria, los pasajes proféticos de la Alemania nazificada, los señalamientos sobre el amor, los aforismos intempestivos, las clarividencias, los pasajes oscuros, temas que se pisan unos a otros, un escándalo ensayístico entre el poema en prosa, la lucidez de lo sintetizado y purificado en un trabajo de minuciosa meditación y espontaneidad del libre curso de las ideas. En pocas

palabras: este *ensayema* surrealista parece escrito bajo la técnica de la escritura automática y, a su vez, parece todo lo contrario, algo que no se escribió de corrido, dictado por el inconsciente operativo, sino más bien, desde la escrupulosa anotación, desde la exactitud arquitectónica; una recolección de fragmentos montados *a posteriori* que dan como resultado un efecto de montaje completamente consciente, dirigido hacia la exaltación de las fuerzas más significativas de un movimiento artístico y social en el que Benjamin proyectaba las aspiraciones más profundas de reivindicación para el desastre en el que se estaba convirtiendo la Europa de entonces.

El momento del artículo sobre el surrealismo es el trance de Benjamin del nihilismo revolucionario a la iluminación profana; es la confrontación del surrealismo con la organización revolucionaria de los escritores y artistas en el ámbito internacional; el momento histórico de poner la técnica al servicio de la vanguardia, de explorar de manera holística la producción cultural y sus procedimientos respecto de los fines de transformación a los que llama la época. La transformación va más allá de los contenidos, de lo exhibido, del producto de consumo; la transformación requiere renovar los métodos de producción para utilizarlos en contra del dominio capitalista, es decir, la participación de los consumidores en el proceso de producción, transformación de los canales de repro-

ducción, transformación de la experiencia pasiva y contemplativa del arte en aras de una forma de vivir, de una praxis estética revolucionaria. Exige la integración, en el discurso, de la imaginación, el sueño, el éxtasis y la crítica activa, la superación de la narrativa convencional por un acercamiento experimental y subversivo.

El artículo de Benjamin va a fijar las condiciones históricas actuales del movimiento, y en esa tarea tendrá que fijar también el momento personal que él mismo atraviesa como crítico. He aquí el contacto íntimo que ejerce su crítica con su propia subjetividad. Benjamin se describe a sí mismo en tercera persona como el meditador alemán que recibe el impulso surrealista francés en su patria, con conciencia de la crisis de la inteligencia y la libertad del presente. Se interroga a sí mismo, de cierto modo en espejo, sobre aquello a lo que nos llama la práctica artística surrealista, experimentando en su propia carne la contraposición expuesta entre la fronda anarquista y la disciplina revolucionaria. Bajo esta problemática, el surrealismo se presenta como la clausura de la discusión y el momento de la decisión para los intelectuales como él. Benjamin tiene que decidir junto con este movimiento la dirección que va a tomar y, en consecuencia, el surrealismo tendrá que ser leído "a contrapelo", contrastando su "estadio heroico, del que Aragon nos ha legado el catálogo de personajes" (44-45), con el escándalo del banquete de Jean-Paul Roux

de 1919,[3] y con los indicios de una verdadera adscripción política del movimiento mediante el *Manifiesto de los intelectuales contra la guerra de Marruecos*, en 1923. Lo decisivo está en saber si el surrealismo rompe definitivamente con la inteligencia bien pensante de la izquierda burguesa. Tanto el surrealismo como Walter Benjamin parecen dejar atrás la sumisión a una tradición literaria y a un estado de la cultura como vanagloria histórica, para dirigirse a una percepción política del pasado y a la manifestación de experiencias libertarias. "Quien perciba que en los escritos de este círculo no se trata de literatura, sino de otra cosa: de manifestación, de consigna, de *bluff*, de falsificación si se quiere, pero sobre todo, no de literatura; ése sabrá también que de lo que se habla literalmente es de experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas" (46).

A esa experiencia que conforma lo decisivo en esta imantación "política poética", Benjamin le da el nombre de "iluminación profana, de inspiración materialista y antropológica" (45-46). Después de señalar algunas deficiencias por las cuales *El campesino de París* de Louis Aragon y *Nadja* de André Breton no siempre están a la altura de esta ilumina-

[3] Walter Benjamin explica en el mismo artículo que: "Entonces, poco después de la guerra, los surrealistas, viendo comprometida, por la presencia de elementos nacionalistas, la celebración de uno de sus adorados poetas, rompieron en gritos de '¡Viva Alemania!'" (53).

ción profana, prosigue a decirnos en qué consiste: en primer lugar está el exhibicionismo moral. Dice Benjamin que "vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria por excelencia" (47). El valor de exhibición desmantela lo privado, reducto aristocrático del que el pequeño burgués se apropió en la modernidad. Esta exhibición de las pasiones y aversiones oblitera la moral (el juego del ocultamiento) y conecta a los sujetos surrealistas con el éxtasis y la ebriedad de sus propias pasiones, de su irreductible libertad. Esto es en segundo lugar lo que define la iluminación profana: la dialéctica de la ebriedad que, más allá de los estupefacientes que activan su dispositivo, revela a través del amor el estado de las cosas en el mundo.

> Breton y Nadja son la pareja amorosa que cumple, si no en acción, sí en experiencia revolucionaria, todo lo que hemos experimentado en tristes viajes en tren [...] en los barrios proletarios de las grandes ciudades [...] en lo anticuado, en las fotos antiguas, en los objetos que comienzan a caer en desuso [...] Nadie mejor que estos autores puede dar una idea tan exacta de cómo están las cosas respecto a la revolución [...] Hacen que exploten las poderosas fuerzas del ambiente "Stimmung" escondidas en esas cosas (48-49).

La iluminación materialista y antropológica se cumple en quienes captan las fuerzas de la ebriedad para la revolución. Quienes así se comportan

son capaces de permutar la mirada histórica por otra política, capaz de hacer saltar por los aires el catolicismo, como lo hicieron los precursores del surrealismo, o el *continuum* de la historia, como habrán de hacerlo los herederos del materialismo teológico-político, según las *Tesis sobre la historia*. Quienes así se comportan, son capaces de extraer de la revuelta el rostro surrealista de las ciudades, que despoja su arquitectura centenaria de la banalidad para dirigirla con intensidad a los acontecimientos representados por la imaginación surrealista. Mucho más que los cuadros de Max Ernst o Giorgio de Chirico, las fotografías de las calles desoladas de París de Atget, que parecen el lugar de un crimen, consiguen esta trasmutación. Para que se cumpla el destino del movimiento surrealista, Benjamin pide que sea el espacio público, la ciudad, la que sea tomada por el programa de este grupo, y no solamente el espacio simbólico del arte. "Unir la revuelta a la revolución", eso le pide a esta última vanguardia. Conseguir soldar la radical experiencia de libertad con la que se conducen para experimentar en toda su plenitud aquello reprimido y condenado por la moral burguesa: el sueño, el sexo y el odio, con lo constructivo y dictatorial de la revolución, con la organización política del discurso marxista.

En muchos sentidos, el surrealismo representa para Benjamin la revelación poética de un estado del mundo, prefigurado en sus referentes más íntimos,

como Baudelaire o incluso como el pintor decimonónico Charles Méyron, en cuyos aguafuertes se representaba de manera muy acabada la arquitectura del París del Segundo Imperio, un decorado que retomó Aragon en *El campesino de París*. Margaret Cohen ha aplicado la categoría de marxismo gótico al tipo de marxismo heterodoxo practicado de manera consciente o inconsciente tanto por Benjamin como por los surrealistas, e inclusive también por Ernst Bloch.[4] Ese marxismo gótico está empapado de la sublevación material que representan las antigüedades, la arquitectura monumental y el pasado de la mercancía en el espacio de la modernidad y su discurso optimista sobre el progreso. Señalar sus referentes profanos, próximos a la magia y al encantamiento, como Baudelaire, Atget, Méryon y tantos otros, tiene el efecto de refrendar una actitud de protesta contra ciertas tendencias en el debate de la izquierda, sobre la proyección de un futuro glorioso preconizado por el comunismo próximo a Stalin y la Unión Soviética, que eran vistas tempranamente como tramposas y contraproducentes por el ala radical del comunismo representado en el trotskismo.

El aceite que puede poner en marcha los engranes de la lucha proletaria no es otro que la ebriedad que producen las iluminaciones profanas. La ebrie-

[4] *Cfr.* Margaret Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of the Surrealist Revolution*.

dad es constitutiva a lo anárquico, y lo anárquico es el paso obligado a la acción revolucionaria. "Pero poner exclusivamente el acento sobre ella [la ebriedad] significaría posponer por completo la preparación metódica y disciplinaria de la revolución a favor de una praxis que oscila entre el ejercicio y la víspera" (58). La dialéctica de la ebriedad tiene que ser aplicada sobre lo cotidiano, en los estados sobrios, y no en los paraísos artificiales creados por la droga misma. Se trata de subrayar el lado enigmático de lo cotidiano, y el lado cotidiano de lo enigmático. "El lector, el pensativo, el que callejea son tipos de iluminados igual que el consumidor de opio, el soñador, el ebrio. Y sin embargo, son profanos. Para no hablar de esa droga terrible, nosotros mismos, que tomamos en soledad" (59).

Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución apunta en la dirección de una paralaje,[5] de un secreto encuentro en el que se esperan mutuamente. Habría que indicar qué cosas obstaculizan el encuentro: las falsas, baratas, cursis e inactivas

[5] *Cfr.* Slavoj Žižek, *Visión de paralaje*. En dicho texto define paralaje así: "La definición común de paralaje es: el aparente desplazamiento de un objeto (su deslizamiento de posición sobre un contexto) causado por un cambio en la posición de observación que brinda una nueva línea de visión" (25). También apunta sobre la cuestión: "Más radicalmente, la política revolucionaria y el arte revolucionario se mueven en temporalidades diferentes: a pesar de estar vinculados, son *dos caras* del mismo fenómeno que, precisamente por ser dos caras, no pueden reunirse nunca" (11).

fusiones engendradas desde la izquierda que no forjan verdaderamente esta unión. La poesía política de la socialdemocracia, con su optimismo y su programa político que no son otra cosa que un mal poema de primavera, el espiritismo estéril al que la práctica surrealista puede conducir, enfatizando demasiado el estado del sueño y dejando de lado el estado del despertar, único capaz de dar cuenta de cómo están las cosas según su estado revolucionario.

A la iluminación profana, constituida en su núcleo por la exhibición libertaria de la moral y el encantamiento dialéctico de la embriaguez, hay que sumarle también la organización del pesimismo. Aquí radica la clave para toda una revelación esclarecedora de la crítica situada en la crisis, e incluso su potencial prospectivo y su conciencia amplificada. La organización del pesimismo es la exigencia del día, en contra del optimismo socialdemócrata y de la dispersión puramente poética de las fuerzas insurreccionales del movimiento surrealista. El pesimismo en toda línea, la desconfianza en la suerte de la literatura, la libertad, el humanismo europeo y en todo lo demás, nos hará conscientes del engaño perpetrado en el corazón de la confianza por el género humano.

Este pesimismo tiene que ser comprendido desde la perspectiva histórica en el que está situado. Benjamin señala dos aspectos singulares que se revelarían una década después como decisivos en cuanto al carácter atroz del despliegue bélico in-

dustrial hacia el que las potencias mundiales se dirigieron: el papel del conglomerado empresarial químico alemán llamado I.G. Farben en la producción del Ziklon B con el que se gaseó a los “enemigos” del nazismo y que forzó a más de 7 millones de seres humanos a trabajar en sus fábricas durante la guerra, y el efecto devastador de la *Luftwaffe* (el ejército aéreo alemán) sobre las ciudades europeas. Benjamin señala tempranamente la relevancia de tales instituciones y su potencial destructor ya desde este artículo, cuando comenta en términos irónicos:

> Así es y plenamente. Desconfianza en la suerte de la literatura, desconfianza en la suerte de la libertad, desconfianza en la suerte de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza, desconfianza, en todo entendimiento: entre las clases, entre los pueblos, entre éste y aquél. Y sólo una confianza ilimitada en la I.G. Farben y en el perfeccionamiento pacífico de las fuerzas aéreas. ¿Y entonces, entonces qué? (60).

Walter Benjamin fue clarividente en cuanto al destino de muchos escritores frente a los regímenes totalitarios, los cuales acabarían muertos en progromos y sus obras quemadas públicamente para regocijo del odio ideológico y racial.

Iluminación profana, exhibición de la moral, dialéctica de la ebriedad, organización del pesimismo, no son sino algunas de las claves que Ben-

jamin señala en el movimiento surrealista como programa de las vanguardias para su realización revolucionaria. El reto está en considerarlas para nuestra actualidad, traerlas al presente y decidir sobre su utilidad para nuestras causas comunes. El cuerpo social y la imagen poética quisieron compenetrarse por medio de la articulación de la praxis revolucionaria y el movimiento surrealista, en una hora decisiva de la historia. ¿Quedarán sin posibilidad de unión como una paralaje o habrá una puerta estrecha por donde las hagamos reencontrarse?

Bibliografía

ARAGON, LOUIS, *El campesino de París,* trad. de Noëlle Boer y María Victoria Cirlot, Barcelona, Bruguera, 1979.

BADIOU, ALAIN, *El siglo*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 2005.

BENJAMIN, WALTER, *Dirección única,* trad. J. J. del Solar y Mercedes Allende Salazar, Madrid, Alfaguara, 2002.

____, *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1988.

____, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos,* México, Ítaca/UACM, 2008.

COHEN, MARGARET, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of the Surrealist Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1993.

Ibarlucía, Ricardo, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

Löwy, Michael, *La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo*, trad. Conchi Benito, Eugenio Castro y Silvia Guiard, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2006.

Žižek, Slavoj, *Visión de paralaje*, trad. Marcos Mayer, México, fce, 2006.

La ciudad, lugar estratégico del enfrentamiento de clases. Insurrecciones, barricadas y haussmannización de París en el *Passagen-Werk* de Walter Benjamin

Michael Löwy
Escuela de Estudios Superiores
en Ciencias Sociales (ehess), París

Traducción de Esther Cohen

Introducción

El espacio urbano como lugar de lucha entre clases: he aquí un aspecto a menudo pasado por alto en los trabajos científicos sobre el tema de la ciudad en el *Passagen-Werk* que, sin embargo, ocupa un lugar especial en ese proyecto inacabado.

El tratamiento que Walter Benjamin hace del tema es inseparable de su método historiográfico que podríamos intentar definir, provisionalmente, como

una variante herética del materialismo histórico, fundado (entre otros) sobre dos ejes fundamentales: *a)* una atención sistemática y preocupada por el enfrentamiento de clases, desde el punto de vista de los vencidos, en detrimento de otros *topoi* clásicos del marxismo como la contradicción entre fuerzas y relaciones de producción o la determinación de la superestructura por la infraestructura económica; y *b*) la crítica radical de la ideología del Progreso, bajo su forma burguesa, pero también en sus prolongaciones en la cultura política de la izquierda.

La ciudad de la que se habla en el *Passagen-Werk,*[1] como sabemos, es "la capital del siglo XIX"; cabe agregar que se trata también de la capital revolucionaria del siglo XIX. Es, en otras palabras, lo que había escrito Friedrich Engels en un artículo de 1889 citado por Benjamin, quien comparte sin duda esta opinión: "Francia tiene sólo a París, una ciudad donde [...] se reúnen todas las fibras nerviosas de la historia europea y de donde parten a intervalos regulares los impulsos eléctricos que hacen temblar a todo un mundo" (715).[2] En este ensayo seguiré un orden cronológico: *1)* Insurrecciones y combates de barricadas 1830-1848; *2)* La haussmannización de París como "embelleci-

[1] *Libro de los Pasajes* [N. T.].

[2] Los números entre paréntesis corresponden a las páginas de la edición francesa del *Passagen-Werk:* "Paris capitale du XIX siècle", en *Le livre des Passages,* París, Editions du Cerf, 1988.

miento estratégico" 1860-1870; y *3)* La Comuna de París en 1871. Se trata de material tomado de tres capítulos del *Passagen-Werk*: "Movimiento social", "Haussmannización, combates de barricadas" y "La Comuna".

Como se sabe, el *Passagen-Werk* tiene un estatuto aún enigmático: ¿se trata de un conjunto de materiales clasificados en vista de la redacción de una obra?, ¿o de un *collage* de citas como nuevo método de exposición? Quizás sea una mezcla de las dos. En todo caso, se trata de documentos de naturaleza muy heterogénea entre los cuales se pueden distinguir las categorías siguientes:

a) comentarios de Walter Benjamin, sin duda la fuente más importante para captar el movimiento de su pensamiento;

b) citas precedidas o seguidas de un comentario que las aclara;

c) citas de autores marxistas o socialistas, cuyas opiniones podemos suponer que Benjamin comparte (aunque…);

d) citas de trabajos de historiadores que sirven para poner en evidencia un aspecto de los acontecimientos que le interesan; y

e) citas de autores reaccionarios que ilustran la actitud de los estratos dominantes, empleadas por Benjamin con tintes irónicos.

No es siempre fácil comprender por qué el autor de esta enorme colección escogió tal o cual cita. El lugar que ciertos documentos ocupan en su argu-

mentación sigue siendo misterioso; ciertos detalles parecen no tener relevancia, y estamos obligados a llegar a conjeturas sin poder dilucidarlas. Dicho esto, toman su lugar en el conjunto las piezas del rompecabezas y podemos reconstituir el discurso de Benjamin y su objeto en estos tres capítulos: la ciudad (París) como lugar estratégico del conflicto entre las clases —en el siglo XIX, pero con ecos, a menudo implícitos, en la coyuntura de la Europa de los años 1930.

Insurrecciones y combates de barricadas (1830-1848)

El material del que se tratará aquí proviene de dos capítulos del *Libro de los pasajes*: "Movimiento social" y "Haussmannización, combates de barricadas".

Lo primero que impresiona es el interés, la fascinación misma de Benjamin por las barricadas. Éstas aparecen, en el curso de las citas y comentarios, como la expresión material, visible en el espacio urbano, de la revuelta de los oprimidos en el siglo XIX, de la lucha de clases desde la perspectiva de los estratos subalternos. La barricada es sinónimo de levantamiento popular, vencido a menudo, y de la interrupción revolucionaria del curso ordinario de las cosas, inscrita en la memoria popular, en la historia de la ciudad, de sus calles y callejones. La barricada ilustra la utilización, por parte de los

dominados, de la geografía urbana en su materialidad: la estrechez de las calles, la altura de las casas, el pavimento de los caminos. Es también, para los insurgentes, un momento encantado, una iluminación profana que muestra el rostro de la Medusa de la revuelta al opresor "en medio de relámpagos rojos" y que brilla, según un poema del blanquista Tridos, "en el relámpago y en el motín" (720, 728). En fin, es una suerte de lugar utópico que anticipa las relaciones sociales del porvenir: así, de acuerdo con la fórmula de Fourier aquí citada, la construcción de una barricada es un ejemplo de "trabajo atractivo" (164).

La curiosidad de Benjamin por los detalles de la construcción de las barricadas es ilimitada. Toma nota de los adoquines —8,125,000 para erigir las 4,054 barricadas de las Tres Gloriosas de 1830 (162)—; de la utilización de ómnibus (carruajes tirados por caballos) volcados para fortificarlas (149, 165); de los nombres de los constructores —Napoleón Gaillard planeó la poderosa barricada de la calle Royale en 1871 (166)—; de la altura de las barricadas —en 1848 muchas alcanzaban la altura de un primer piso (166)—; de la aparición de la bandera roja en 1832 (724), etcétera. Registra también los métodos poco ortodoxos de combate popular alrededor de las barricadas: por ejemplo, el lanzamiento por las ventanas de muebles (160) o de adoquines (161) sobre la cabeza de los militares. Se diría que intenta, a través de esos deta-

lles, hacerse una imagen, lo más precisa posible, de la barricada como lugar material, espacio urbano construido y símbolo poderoso de París como capital revolucionaria del siglo XIX.

Sobre todo, se interesa por las mujeres en los combates de las barricadas: las vemos verter el aceite hirviendo o agua ardiente sobre los soldados; las "sulfatosas" los rocían con aceite de vitriolo, mientras que otras fabrican pólvora (712-713). En julio de 1830, una joven se vistió de hombre para batirse al lado de los hombres: los cañoneros insurgentes la llevarán triunfante de regreso (723). Se trata también de Batallones de Mujeres, de Eugenie Niboyet y de las "Vesuvianas". A partir de la ausencia de comentarios puede suponerse solamente que Benjamin toma nota de la transgresión de las mujeres insurgentes, del rol social que les ha impuesto el patriarcado. Queda la cuestión de la eficacia insurreccional de la barricada. Benjamin cita la opinión de un historiador sobre el levantamiento victorioso de julio de 1830: "Las calles Saint-Denis y Saint-Martin son [...] la bendición de los amotinados [...] Un puñado de insurgentes detrás de una barricada tenía en jaque a un regimiento" (155).[3]

El juicio de Friedrich Engels es más sobrio —aunque haya sido autor, en 1847, de una obra en un acto que representaba un combate en las calles, con barricadas, en un pequeño estado alemán coro-

[3] Cita de Dubech D' Espezel, *Histoire de Paris,* 1926.

nado por el triunfo de los republicanos (164)—: el efecto de las barricadas es más moral que material, constituyen sobre todo un modo para quebrantar la firmeza de los soldados (148). Ambas opiniones no son contradictorias y, debido a la ausencia de un comentario explícito de Benjamin, podríamos suponer que las considera como complementarias. Debemos agregar que la barricada no fue el único método de lucha insurreccional. Blanqui —un personaje que aparece a menudo en las notas de Benjamin— y sus camaradas de la "Sociedad de las Estaciones" preferían formas de combate en las calles, más agresivas, más cercanas al "golpe de mano"[4] revolucionario. Así, el 12 de mayo de 1839, había mil hombres concentrados entre las calles Saint-Denis y Saint-Martin pensando "aprovechar las nuevas tropas que conocían mal los vericuetos de las calles de París" (165).[5]

La atención de Benjamin no sólo se centra en los insurgentes sino también en el comportamiento del adversario —los poderosos, los gobernantes—, en el despiadado enfrentamiento de las clases. Después de los levantamientos de 1830, 1831 y 1832, el poder —Louis Philippe, la Monarquía de Julio— considera construir fortificaciones en los barrios

[4] Con mano fuerte [N. T.].

[5] Se trata de un pasaje de la biografía de Blanqui de Gustave Geffroy, una fuente a menudo citada por Benjamin: *L'enfermé avec Le Masque De Blanqui,* París, Bibliothèque Charpentier, 1897.

"sensibles". El republicano Aragon denuncia, en 1833, este "*embastillamiento*[6] de París": "todos los fuertes proyectados tendrían acción en los barrios más populares de la capital [...] Dos de los fuertes, el de Italie y el de Passy, bastarían para incendiar toda la rivera izquierda del Sena" (164). Blanqui denuncia también, en 1850, esos primeros intentos de militarización urbana de París expuestos por un tal M. de Havrincourt: de acuerdo con esta teoría estratégica de la guerra civil, no era necesario que las tropas se quedaran en los centros de sublevación, sino que construyeran ciudadelas y mantuvieran a los soldados en guarnición, al abrigo del contagio popular (167). La policía y el ejército cooperan en la represión de los levantamientos populares: como lo recuerda Víctor Hugo en *Los miserables*, los agentes de la policía, en junio de 1832 y bajo las órdenes del Prefecto Gisquet, hurgaban en las cloacas buscando a los últimos vencidos de la Insurrección Republicana mientras que las tropas del General Bugeaud se paseaban por el París público (727). Benjamin toma nota también del empleo, por primera vez desde la Insurrección de junio de 1848, de la artillería en el combate de las calles (164).

Los extractos y comentarios de Benjamin en relación con este primer periodo ofrecen un mapa de París como lugar de tumultos, de efervescencia popular, de levantamientos recurrentes, a veces victo-

[6] De *embastillement*, el autor se refiere a la Bastilla [N. T.].

riosos (julio 1830, febrero 1848), pero en el que las victorias son confiscadas por la burguesía, además de suscitar nuevas insurrecciones que acabarán bañadas en sangre (junio 1832, junio 1848). Cada clase intenta utilizar y modificar el espacio urbano a su ventaja. Vemos cómo se va dibujando, minuciosamente, una tradición de los oprimidos en que la barricada es la expresión material visible.

Haussmanización: La respuesta de los poderosos (1860-1870)

La haussmannización de París —los trabajos de apertura de los grandes bulevares "estratégicos" en el centro de la ciudad que destruyen los "barrios habituales de los motines", emprendidos por el Barón Haussmann, Prefecto de París bajo Napoleón III—, constituye la respuesta de las clases dominantes a la recurrencia insoportable de las insurrecciones populares y a su método de lucha preferido: la barricada. Presentada como una operación de embellecimiento, renovación y modernización de la ciudad es, a los ojos de Benjamin, un ejemplo paradigmático del carácter perfectamente mistificador de la ideología burguesa del Progreso. Esto se aplica también a otro argumento utilizado para justificar los trabajos: la higiene, la demolición de los barrios "insalubres" y la "ventilación" del centro de París. De acuerdo con algunos de sus apologetas, citados por Georges Laronze, biógrafo del

Barón Haussmann (1932), el argumento higiénico y el estratégico se asocian de manera estrecha: las nuevas avenidas participarían "en el combate llevado a cabo contra la enfermedad y la revolución; serían las vías estratégicas para horadar los focos de la epidemia, lo cual permitiría, con la entrada de un aire vivificador, la llegada de la fuerza armada que comunicaba [...] los cuarteles con los barrios" (153). La obra modernizadora de Haussmann generaba admiradores aún en el siglo XX; está el caso del autor de una obra sobre París aparecida en Berlín en 1929, un tal Fritz Stahl, que Benjamin cita con un dejo de ironía: el Prefecto de París, según este alegato entusiasta, fue "el único urbanista genial de la época moderna que contribuyó indirectamente a la creación de todas las metrópolis americanas. Hizo de la ciudad un conjunto en el que se manifiesta la unidad. No, él no destruyó París, él la completó" (171).

Convencido de lo contrario, el autor del *Passagen-Werk* colecciona las citas que denuncian, en todos los tonos, el carácter profundamente destructor de los trabajos llevados a cabo por Haussmann —quien, por otra parte, no dudaba en proclamarse, con mucha autosatisfacción, un "artista-demoledor" (153). Los comentarios de Benjamin son totalmente explícitos con respecto a este tema: el Barón Haussmann "partió a la guerra contra la ciudad de sueño, que era todavía París en 1860" (151). Benjamin cita largamente la obra *París nuevo y París*

futuro, de un tal Víctor Fournel, que da "una idea de la amplitud de las destrucciones provocadas por Haussmann": al arrasar los edificios antiguos se diría que el "artista-demoledor" trataba de borrar la memoria histórica de la ciudad: según Fournel, "el París moderno es un advenedizo que no quiere remontarse más que a sí mismo" y que borra los viejos palacios y las viejas iglesias para construir en su lugar bellas casas blancas con ornamentos de estuco y estatuas de tabla-piedra". En lo que Benjamin designa como su "notable presentación de los daños de Haussmann", Fournel describe el París antiguo como un conjunto de pequeñas ciudades, cada una con su singularidad: "he aquí lo que está a punto de borrarse [...] al abrir por todas partes la misma calle geométrica y rectilínea que prolonga en la perspectiva de una legua sus hileras de casas, siempre iguales" (168-169). Es lo mismo que decía de otro autor citado a menudo en este contexto, Dubech d'Espezel: "París ha dejado de ser para siempre un conglomerado de pequeñas ciudades que tenían su fisonomía, su vida, donde se nacía, donde se moría, donde se quería vivir" (*Histoire de Paris,* 153).

Diríamos que Benjamin retoma, con respecto a la haussmannización de París, una de sus críticas fundamentales a la modernidad capitalista: su carácter homogeneizador, su repetición infinita de lo mismo bajo el color de la "novedad", el borramiento de la experiencia colectiva y de la memoria del pasado. Ése es el sentido de otra cita de Dubech

d'Espezel: la primera característica que nos llama la atención en la obra del Prefecto de París es "el desprecio de la experiencia histórica [...]. Haussmann traza una ciudad artificial como en Canadá o el *Far West* [...]"; las vías que construyó "son perforaciones sorpresivas que surgen sin importar de dónde para desembocar en ninguna parte descalabrando todo a su paso" (156). Desde el punto de vista humano, la principal consecuencia de esta modernización imperial —de acuerdo con muchos comentaristas, entre quienes se encuentra el urbanista Le Corbusier (149)—, es la desertificación de París convertida en una ciudad "desolada y taciturna" donde "la soledad, larga diosa de los desiertos", llegará para instalarse (154).[7]

Sin embargo, la obra del "artista-demoledor" no sólo generó desdichados; para un puñado de privilegiados fue, gracias a la especulación inmobiliaria, un excelente negocio. El aspecto financiero mercantil y, por decirlo todo, capitalista de la haussmannización, es documentado por Benjamin con gran detalle en una multiplicidad de referencias (150, 153, 156, 168-169). Entre quienes tomaron ventaja, está la gente alrededor del Prefecto: una leyenda citada por d'Espezel concede a Mme. Haussmann la siguiente reflexión ingenua: "es curioso, todas las veces que compramos un inmueble, por ahí pasa un bulevard" (156).

[7] A partir de una obra anónima, *Paris désert. Lamentations d'un Jéremie haussmannisé,* 1868.

Confieso que no siempre comprendo la función de una u otra cita. Por ejemplo, ¿qué interés tiene el intento desdichado de un humilde carbonero por obtener una gran indemnización por su casucha, por medio de un contrato falsificado, fechado con anterioridad de muchos años? (163). ¿Cuál es el sentido para Benjamin del comentario de Víctor Fournerel?: "Todo el mundo reconoce que Les Halles constituyen la edificación más irreprochable de los últimos doce años [...] Hay en ella armonías lógicas que satisfacen el espíritu por la evidencia de su significación" (169). Al comentar el libro *Urbanismo* de Le Corbusier, Benjamin definió como "muy importante" el capítulo que describe "los diferentes tipos de palas, piquetas, carretillas, etc.", utilizados por el Prefecto de París (149). ¿Por qué es muy importante? Este tipo de preguntas son inevitables en el estudio de un proyecto inacabado como el del *Passagen-Werk:* se prestan a un número infinito de hipótesis e interpretaciones; pero la problemática fundamental de estas tres secciones no es tan oscura como para ser ilegible.

Uno de sus aspectos más importantes concierne a la naturaleza política de la obra del Barón Haussmann, en tanto que expresión —*Ausdruck*, uno de los conceptos favoritos de Benjamin— del carácter autoritario y arbitrario del poder, es decir, del Segundo Imperio de Luis Napoleón Bonaparte. En los trabajos del Prefecto imperial, "cada piedra lleva el signo del poder despótico" (Julius

Meyer, 1869) (150): son, según J. J. Honegger en una obra de 1874, "la representación perfectamente adecuada de los principios de gobierno del Imperio autoritario" y de su "odio fundamental de toda individualidad" (147). Es la opinión también de quien encarna, a los ojos de Benjamin, la oposición más radical a Napoleón III, Auguste Blanqui: la haussmannización de París —"una de las grandes plagas del Segundo Imperio"— es el producto de "las fantasías mortuorias del absolutismo"; por su "grandeza homicida" recuerda los trabajos del faraón de Egipto ("cien pirámides de Keops") o de los emperadores romanos de la decadencia (167).[8]

Esta dimensión política de la urbanización imperial es mucho más importante para Benjamin que el Segundo Imperio en el sentido de su autoritarismo ilimitado, su personalización bonapartista del poder, su manipulación de las masas, la fastuosa grandilocuencia de sus rituales y de su arquitectura. Sus lazos íntimos con "todo lo que ponga a flote la estafa y el engaño" (159)[9] son afines al "Tercer Imperio" hitleriano —ciertamente no el de los campos de exterminio de la segunda guerra mun-

[8] No puedo discutir en el marco de este texto las complejas relaciones del pensamiento de Benjamin con la figura de Blanqui: remito al notable ensayo de Miguel Abensour, "Walter Benjamin entre mélancolie et révolution. Passages Blanqui" en H. Wismann, *Walter Benjamin et Paris,* París, Du Cerf, 1986.

[9] De acuerdo con un artículo de Th. Schulte sobre Daumier, aparecido en la *Neue Zeit,* la revista de los socialistas alemanes.

dial sino aquél de los primeros años del régimen (1933-1936)—, tal y como lo describe y denuncia Bertolt Brecht en sus obras *Grandeza y miseria del Tercer Reich* y *El irresistible ascenso de Arturo Ui*.

En uno de los comentarios más importantes de ese capítulo, Walter Benjamin parece resumir no sólo su opinión sobre Haussmann y Napoleón III, sino sobre el poder de las clases dominantes en general: "Los poderosos quieren mantener su posición mediante la sangre (la policía), la astucia (la moda), la magia (lo fastuoso)" (157). Antes de abordar el capítulo que concierne a "la sangre", habría que mencionar lo fastuoso que se expresa no sólo en la teatralidad monumental de las perspectivas haussmannianas, sino también en las ceremonias espectaculares organizadas por el Prefecto en homenaje a su Emperador. Esto va desde la impresionante decoración de los Campos Elíseos para el aniversario de Luis Napoleón Bonaparte —120 arcadas caladas que reposan sobre una doble fila de columnas— (153), hasta los dos mil arcos del triunfo flanqueados por 50 colosos a semejanza suya —fachada monumental que ilustra según Arsène Houssaye en 1856 "la idolatría de los sujetos por el soberano" (161-162) y que recibe al Emperador cuando entra a París "al galope de los 50 caballos de su carroza"—. El fasto imperial también se evoca en un pasaje sorprendente de Heinrich Mann (extraído de un ensayo de 1931) que logró describir, en unas palabras, la quintaesencia del régimen imperial y su naturaleza de clase:

> la especulación, una de las más vitales funciones de este Imperio, el enriquecimiento desenfrenado, el goce gigantesco, todo esto glorificado teatralmente en las exposiciones y las fiestas que terminaban por evocar Babilonia; —y al lado de esas masas que participaban en una apoteosis deslumbrante—, detrás de ellas [...] se encontraban las masas oscuras, aquellas que se despertaban (158-159).

¿Cómo neutralizar a esas "masas oscuras [...] que se despertaban"?

Si el objetivo primordial de Napoleón III, su vocación política por excelencia era, según Gisèle Freund,[10] "asegurar el orden burgués" (155), se trataba de un asunto esencial: ¿cómo romper la tradición rebelde del pueblo parisino?, ¿cómo impedirle utilizar su arma favorita, la barricada? La elegante solución que se encontró fue, en las palabras mismas del Prefecto de París, "penetrar el barrio habitual de los motines" (146). Un autor reaccionario, Paul-Ernest de Rattier —para quien "nada es más inútil e inmoral que un motín"—, evocaba ya en 1857 la imagen ideal de un París modernizado donde un sistema de vías de comunicación "conectaba geométricamente y paralelamente todas las arterias (de París) a un solo corazón, el corazón de las Tullerías", constituyendo así "un método admirable de defensa y de mantenimiento del orden" (161).

[10] Fotógrafa e historiadora marxista de la fotografía, amiga cercana de Walter Benjamin.

Tocamos aquí el aspecto más importante de la haussmannización: su carácter de "embellecimiento estratégico" (la expresión data de los años 1860). D'Espezel constata que este "hecho estratégico" obliga "al destripamiento de la antigua capital" (157). Pero es Friedrich Engels quien resume mejor lo que los trabajos de Haussmann ponen en juego desde el punto de vista político-militar: se trata, escribe, de la "manera específicamente bonapartista de penetrar, mediante grandes arterias rectas y largas, los barrios obreros de estrechas callecitas", con el objetivo estratégico de hacer "más difíciles [...] los combates de barricadas" (167-168).

Los bulevares rectilíneos tenían, entre otras, la gran ventaja de permitir la utilización del cañón contra los eventuales insurgentes —una situación evocada de manera profética en una frase de Pierre Dupont en 1849, colocada por Benjamin en el *exergo* del capítulo sobre la haussmannización—: "las capitales jadeantes se abrieron ante el cañón" (145). En breve, los embellecimientos estratégicos del Barón Haussmann fueron un método racionalmente planificado para ahogar desde sus inicios toda veleidad de revuelta y, si ésta hubiera tenido lugar a pesar de todo, acabar con ella eficazmente —haciendo uso del último recurso, según Benjamin, de los poderosos: la sangre—. Como el mismo Benjamin escribe en *París, capital del siglo* XIX (1935), texto que podemos considerar como una especie de introducción al *Passagen-Werk*: "la actividad de Haussmann se

integra al imperialismo de Napoleón III, que favorece el capital financiero. El verdadero objetivo de los trabajos de Haussmann era proteger la ciudad contra la guerra civil. Quería hacer imposible para siempre el levantamiento de barricadas en París [...] La extensión de los bulevares debe obstaculizar la construcción de barricadas y nuevas perforaciones deben acercar los cuarteles a los barrios obreros" (Benjamin, *Oeuvres,* 64).[11]

Las referencias a la actualidad de los años 1930 son raras en el *Passagen-Werk*. He aquí una de las más impresionantes: "La obra de Haussmann actualmente se ha completado, como lo muestra la guerra de España, con medios completamente diferentes" (169). Benjamin se refiere sin duda al aplastamiento bajo las bombas de la *Luftwaffe* de la ciudad vasca de Guernica, así como de ciertos barrios populares de Madrid. ¿Serían los bombardeos aéreos una forma moderna del "embellecimiento estratégico" inventado por el Prefecto de París? Hay evidentemente una especie de ironía amarga en la observación de Benjamin; la analogía que dibuja se refiere, probablemente, a dos aspectos esenciales de la haussmannización: la destrucción de barrios enteros y el aplastamiento preventivo del "hogar de los motines".

[11] La sección intitulada "Haussmann o las barricadas", en este ensayo, y después ampliamente en el material que encontramos en el *Passagen-Werk*.

Dicho esto, no pienso que el autor del *Passagen-Werk* quisiera establecer una analogía entre esos dos acontecimientos de naturaleza radicalmente diferente, y aún menos una genealogía histórica. Su irónica observación sugiere más bien una suerte de constelación única entre dos modalidades, perfectamente distintas, de "demolición estratégica" hecha por las clases dominantes, de destrucción urbana como medio de mantenimiento del orden y de la neutralización de las clases populares. Su ironía apunta también, sin duda, a la ideología conformista del progreso: desde Haussmann, los poderosos han "progresado" considerablemente en sus medios de destrucción y en sus instrumentos técnicos al servicio de la guerra civil. ¿Quién puede negar la superioridad de los bombardeos de la *Luftwaffe* hitlerianos sobre los humildes zapapicos de la época del Prefecto de Napoleón III?

¿Cómo respondieron los revolucionarios parisinos de los años 1860 —antes de la Comuna de París— al desafío de la haussmannización? ¿Qué respuesta encontraron a la modernización imperial de la ciudad? De hecho, fueron pocos los intentos de levantamiento durante el Segundo Imperio. Benjamin menciona uno solo, organizado por Auguste Blanqui en 1870: "Para el *putsch* de agosto de 1870, Blanqui había puesto en manos de los trabajadores 300 revólveres y 400 puñales. Es característico de las formas de combate en las calles, en esta época, que prefirieran los puñales a

los revólveres". ¿Cómo interpretar este comentario sibilino? Puede suponerse que Benjamin se limite a constatar la preferencia de los insurgentes blanquistas por los métodos de combate "cuerpo a cuerpo", cercanos al uso cotidiano del cuchillo como instrumento de trabajo o medio de defensa, pero es más probable que su observación tuviera una connotación crítica al poner en evidencia el "atraso técnico" de los revolucionarios y la escandalosa desproporción entre su instrumento de combate favorito, el puñal, y aquellos de los que disponían las fuerzas del orden: fusiles y cañones.

La Comuna de París (1871)

Este capítulo del *Passagen-Werk* es mucho más corto que los dos precedentes: sólo seis páginas (contra 25 y 26). Lleva el sello de una cierta ambivalencia del autor en relación con la Comuna de 1871.

Tomemos el problema capital de la relación de la Comuna con la Revolución francesa. Benjamin observa que "la Comuna tenía definitivamente el sentimiento de ser heredera de 1793" (789). Esto se traduce y se comprende en la geografía urbana de los combates, impregnada de memoria histórica, ya que "uno de los últimos centros de resistencia de la Comuna" fue "la Plaza de la Bastilla" (791). El autor del *Passagen-Werk* pudo haber tratado esa relación intensa del pueblo insurgente de París con su tradición revolucionaria como un ejemplo sorprendente

del “salto de tigre” para apoderarse del pasado en el momento de peligro, característico de las revoluciones, según las *Tesis sobre el concepto de historia* (1940). La Comuna hubiera podido ser, desde este punto de vista, un caso de figura mucho más atractiva que la Revolución de 1789, la cual buscaba su inspiración —de manera equivocada según Marx— en la República romana (ejemplo citado por Benjamin, de manera favorable en las *Tesis* de 1940).

Ahora bien, los diversos comentarios sobre la Comuna citados por Benjamin sugieren más bien una distancia crítica, confirmada por sus propias anotaciones. Por ejemplo, cuando afirma que “Ibsen ve más lejos que buena parte de los jefes de la Comuna en Francia”, al escribir a su amigo Brandes el 20 de diciembre de 1870: “lo que estamos viviendo ahora no son sino las migajas de la mesa de la Revolución del siglo precedente…” (793). Aún más explícita y más severa es la opinión del marxista alemán —y biógrafo de Marx—, Franz Mehring, en un artículo, “A la memoria de la Comuna de París”, publicado en *Die Neue Zeit* en 1896: “las últimas tradiciones de la vieja leyenda revolucionaria se hundieron también para siempre con la caída de la Comuna”. En la historia de la Comuna, “los gérmenes de esta revolución [la proletaria] siguen asfixiados por las plantas trepadoras que, surgidas de la revolución burguesa del siglo XVIII, invadieron el movimiento obrero revolucionario del siglo XIX”. Como Benjamin no comenta ese texto no po-

demos saber si compartía efectivamente ese juicio, pero su señalamiento acerca de la clarividencia de Ibsen va en el mismo sentido. Lo menos que podemos decir es que la opinión de Mehring contradice exactamente lo que Marx había escrito en su célebre texto de 1871 sobre la Comuna, *La guerra civil en Francia,* al presentarla más bien como la anunciadora de las revoluciones por venir.[12]

Benjamin no sólo no cita una única vez ese documento "clásico" del marxismo —altamente estimado por Lenin—, sino que prefiere referirse a un señalamiento tardío de Engels en una conversación con Bernstein de 1884 que, sin criticar específicamente el documento de Marx, lo presenta como una exageración "legítima y necesaria", "tomando en cuenta las circunstancias". En el fondo, Engels insiste en el predominio de los blanquistas y proudhonianos entre los actores de la insurrección: estos últimos no eran "ni partidarios de la revolución social" ni "marxistas a fortiori" (792) —juicio, dicho sea entre paréntesis, en su primera parte, injusto (¿no era el proudhoniano Varlin un "partidario de la revolución social"?) y en segunda, anacrónico (¡no había "marxistas" en 1871!).

En todo caso, Benjamin parece compartir la mala opinión de Engels sobre Proudhon y sus discípulos:

[12] Benjamin cita también un comentario de los historiadores A. Malet y P. Grillet que refuerza esta lectura crítica: la mayoría de los elegidos de la Comuna eran "los demócratas jacobinos de la tradición de 1793" (789).

las ilusiones de las que aún era víctima la Comuna encuentran una expresión sorprendente en el llamado a la burguesía de la fórmula de Proudhon: "Salven al pueblo, sálvense ustedes mismos, como lo hicieron sus padres, mediante la Revolución" (790).

Y en otro comentario observa:

fue el proudhoniano Beslay quien, como delegado de la Comuna, se dejó convencer [...] de no tocar los dos mil millones [del Banco de Francia]. Logró imponer su punto de vista gracias a la ayuda de los proudhonianos del Consejo (793).

La no expropiación de la Banca fue, como se sabe, una de las principales reservas expresadas por Marx en relación con la práctica de los comuneros. Dicho esto, las críticas de Benjamin son a menudo discutibles; ¿puede considerarse el llamado de Proudhon a la burguesía ("Salven al pueblo") verdaderamente representativo de las ideas de la Comuna?

Este asunto también se evoca en el ensayo de 1935, *París, capital del siglo XIX*:

de la misma manera que el *Manifiesto comunista* cierra la época de los conspiradores profesionales, la Comuna pone fin a la fantasmagoría que domina los inicios del proletariado. La Comuna destruye la ilusión de que la tarea de la Revolución proletaria sería lograr, mano a mano con la burguesía, la obra del '89. Esta ilusión prevaleció a lo largo del periodo que va de 1831 a 1871, de la insurrección de Lyon a la Comu-

na. La burguesía jamás compartió este error (Benjamin, *Oeuvres,* 64-65).

La formulación es ambigua y podría, en rigor, ser leída como un elogio de la Comuna comparada, por su papel desmitificador, con el *Manifiesto* de Marx y Engels. Pero podríamos también interpretar el pasaje como una condena donde la Comuna no sería más que el último episodio de esta "fantasmagoría". Las citas del *Passagen-Werk* reforzarían más bien esta última lectura.

¿Cómo explicar esta distancia, esta ambivalencia de Benjamin respecto de la Comuna y esas críticas insistentes contra la herencia de 1793? Podríamos intentar situar su actitud en un cierto contexto histórico: la coyuntura política en Francia de mediados de los años 1930. Las dos citas más largas del capítulo sobre la Comuna son de abril de 1935 y de mayo de 1936: podemos entonces suponer que una parte —o incluso la mayor parte— de los materiales fueron recogidos en el curso de los años 1935-1936, los años del Frente Popular. Ahora bien, la estrategia del Partido Comunista francés consistía, desde 1935, en tratar de constituir una coalición con la burguesía democrática —que se consideraba representada por el partido radical— a nombre de ciertos valores comunes: la Filosofía de las Luces, la República, los Principios de la Gran Revolución (1789-1793). Sabemos, por su correspondencia, que Benjamin tenía serias reservas

frente a esta orientación de la izquierda francesa. Pudiera ser entonces que las críticas de Benjamin a las ilusiones de la Comuna —representadas, según él, por el llamado de Proudhon a la burguesía en nombre de la Revolución francesa—, fueran en efecto un cuestionamiento, ciertamente implícito e indirecto, a la política del PCF en esta época.

Obviamente, no se trata más que de una hipótesis, pero corresponde bien a la idea que Benjamin se hace de una historiografía crítica redactada a partir del punto de vista del presente —un recurso fecundo, pero no exento de problemas y riesgos de deformación. Seguramente existen aspectos de la Comuna que se presentan en este corto capítulo de manera favorable, como el caso notorio de un pasaje de Aragon —extracto de un artículo aparecido en el periódico *Commune* en abril de 1935— que celebra, al citar a Rimbaud, las "Jean-Marie de los Foubourgs" en cuyas manos:

> Han palidecido, maravillosas
> Al gran sol, cargado de amor
> Sobre el bronce de las metralletas
> A través del París insurgente.

La participación femenina en la Comuna también se evoca en otro párrafo del mismo texto de Aragon, quien constata la presencia, en las Asambleas de la Comuna, de "las obreras de París" lado a lado con los poetas, escritores, pintores, científicos (789). Como lo hemos visto a propósito de los

levantamientos populares de los años 1830-1848, el papel revolucionario de las mujeres es uno de los aspectos importantes, para Benjamin, de la "tradición de los oprimidos" en París. Para documentar este papel, Benjamin no duda en acudir a documentos reaccionarios, como el grabado que representa a la Comuna como una mujer montando una hiena, dejando tras de ella las flamas negras de las casas que arden (790).

Curiosamente, la cuestión de las barricadas no se aborda más en estas notas sobre la Comuna; en todo caso, más allá de los silencios y las ambigüedades, no hay duda de que la guerra civil de 1871 representa también, a los ojos de Benjamin, un ejemplo notable de la ciudad —París— como lugar del enfrentamiento sin piedad entre las clases.

Bibliografía

BENJAMIN, WALTER, "Paris capitale du XIX siècle", *Le livre des Passages* [*Passagen-Werk*], París, Editions du Cerf, 1988.

_____, *Oeuvres,* III, París, Gallimard, Folio, 2000.

D' ESPEZEL, DUBECH, *Histoire de Paris,* París, Payot, 1926.

La ciudad de los muertos. Walter Benjamin, la Comuna y una imagen sin relato

Elsa Rodríguez Brondo
Facultad de Filosofía y Letras, unam

La siguiente imagen de muertos confinados a sus ataúdes podría ser una alegoría silente de la ciudad moderna. Apenas registrados por un número colocado sobre sus pechos, las huellas que han dejado su vestimenta y corte de pelo son testimonio de lo que vemos, pero carecen de un relato. Son muertos atribuidos a una insurrección urbana, la Comuna de París —gobierno popular, del 18 de marzo al 28 de mayo de 1871—;[1] no son ya sol-

[1] La Comuna de París fue un breve movimiento proletario, posterior a la derrota del Segundo Imperio de Napoleón III frente a Prusia en 1871, cuya importancia radica en ser una

dados uniformados, desperdigados en el campo de batalla: no hay escenografía campestre ni bruma en el cielo. La ciudad se repite en el encuadre: sucesión de cuerpos, números y anonimato. El espacio urbano como campo de lucha de clases, que ocupa una parte especial del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin,[2] está aquí ilustrado como epílogo de una derrota y a la vez como fantasma. La imagen habla a la vez que enmudece: ¿por qué hacer una fotografía de estos muertos en el París de 1871, acomodados prolijamente en un talud de, tal vez, una fosa común? ¿Por qué tendríamos que necesitar un relato sobre la aparente elocuencia de la imagen? ¿Nos bastaría con saber que es una fotografía atribuida a los caídos de la Comuna de París y a la hechura del fotógrafo Eugène Disdéri, aunque no se tenga absoluta certeza?

El pie de foto actual de la imagen, "Eugène Disdéri, Insurgés túes pendant la Semaine sanglante [?] Photographie, fin mai-début juin 1871 (?), Paris,

---

insurrección socialista de trabajadores. Para Eric Hobsbawm "fue extraordinaria, heroica, dramática y trágica, pero breve en términos de realidad, y según la mayoría de los observadores serios un gobierno sentenciado e insurrecto de los trabajadores de una sola ciudad, cuyo mayor logro radica en ser realmente un *gobierno*, aunque durara menos de dos meses" (176).

[2] Como señala Michael Löwy en su artículo "La ciudad, lugar estratégico del enfrentamiento de clases" (que antecede a este texto), "el espacio urbano como lugar de lucha entre clases" ocupa un lugar especial en el proyecto de Benjamin.



Eugène Disdéri, Insurgés túes pendant la semaine sanglante [?] Photographie, fin mai-début juin 1781 (?), Paris, BNF, Esc.

BNF, Esc.", hace evidente su ambigüedad y vacío, con el uso de los signos de interrogación incluidos, pero también la disposición de considerarla, *malgré tout*, como un retrato de los vencidos, cuyo interés reside en su condición de "excepcional" testimonio. Frente a la escasez de fotografías de muerte colectiva, muchos comuneros caídos fueron retratados en primeros planos que circularon tanto en los archivos policiales, como en el comercio del morbo social.[3] Estos retratos de una muerte individual se

[3] Como anota Nicolás Sánchez Durá en su "Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los foto-libros de Ernst Jünger":

sumaron a una serie de panorámicas de un París en ruinas: las imágenes de la post Comuna reproducen espacios abiertos de la ciudad, que había sufrido una transformación urbanística reciente y, después de la revuelta, luce su devastación. Los grandes planos asimilan a los personajes en una helada lejanía. En contraste, los muertos del talud, verticales edificaciones de la represión, presentan un acercamiento a una forma moderna de violencia. Gracias a la fotografía, privilegio de la técnica en París, "capital del siglo XIX", tenemos el testimonio —dudoso y simbólico a la vez— no sólo de un momento fundamental para el desarrollo de las revoluciones sociales durante el capitalismo, sino los indicios de una forma nueva de documentar en imágenes la guerra: la masacre civil en el ámbito de las ciudades.

La interpretación que se ha hecho de la imagen de los muertos en el talud, avala —a manera de sinécdoque— las cifras estratosféricas de caídos de la Comuna que oscilan según las fuentes entre 30

"Es pues la fotografía usada como arma policial [...] incluso en el caso de la Comuna puede decirse que su uso oscila entre lo forense y lo logístico, dado que los informes fotográficos de los cadáveres eran enviados al Hôtel de Ville, sede tanto de la administración como del estado mayor. No obstante es sintomático que en el caso de los líderes y dirigentes ese uso no excluyó el que tales retratos se comercializaran, aun a pesar de los decretos que de inmediato regularon la difusión de los testimonios fotográficos de la Comuna de los cuales, al contrario de las ruinas, aquéllos quedaban excluidos" (31).

y 50 mil. Pero esa condición ambigua de testimonio, también pone sobre la mesa la siempre vigente discusión entre la imagen y la palabra, entre lo que vemos y su interpretación. Pensemos a la manera de Georges Didi-Huberman, que "hacen falta imágenes para hacer historia, sobre todo en la época de la fotografía y el cine. Pero también hace falta imaginación para volver a ver las imágenes y, por lo tanto, para volver a pensar la historia" (310). Ver las imágenes para pensar otra historia o, en el caso de la página en blanco, imaginarla a partir de sus huellas y fragmentos. Ante el simbolismo del movimiento de la Comuna, oponer una interpretación alegórica a la lectura de los cuerpos sin relato "dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado" (Benjamin, *Libro de los pasajes,* 229).

La imagen sin relato

De la fotografía de los muertos de la Comuna, como se ha señalado, sabemos muy poco. Se atribuye a Eugène Disdéri (1819-1889), un extraordinario hombre de negocios francés que se hizo rico en el París del Segundo Imperio con retratos de la burguesía y su invento, la *Carte-de-Visite*. Estas tarjetas personales, que contenían el retrato de sus portadores, fueron de uso corriente en el París de Napoleón III. Era la aplicación comercial de una nueva técnica de fotografía cultivada por Disdéri: la exposición múltiple de una cámara con varios objetivos que

sustituyó al daguerrotipo. Esta producción en serie hizo posible una sofisticación de las relaciones sociales. La burguesía solía usarlas para anunciar su visita, a la manera de las pequeñas tarjetas que se siguen usando con fines empresariales.

Disdéri era el fotógrafo de moda en la segunda mitad del siglo XIX: abarató los costos del retrato y fue uno de los primeros fotógrafos de estudio que construyó decorados para sus modelos. Las famosas columnas griegas que completaban la composición en sus imágenes, sobrevivieron hasta los años setenta del siglo XX en muchos estudios del mundo. Benjamin dedica algunos párrafos a Disdéri en el apartado "Y" del *Libro de los pasajes*; tomado del manuscrito de su amiga Gisèle Freund, *La fotografía desde el punto de vista sociológico,* dibuja con una cita del mismo Disdéri el interés por una técnica comercial para agradar a un mercado burgués: "Los accesorios característicos de un taller fotográfico de 1865 son la columna, la cortina y el velador. Ahí se mantiene, apoyado, sentado o de pie, el sujeto por fotografiar, de cuerpo entero, de medio cuerpo o de busto. El fondo es amplio, conforme al rango social del modelo, gracias a accesorios simbólicos y pintorescos" (Disdéri *apud* Benjamin, 689). En páginas siguientes Benjamin describe en francés, sin referencia, la siguiente escena: "Al pasar por la casa de Disdéri en el bulevar, Napoleón III ordena detenerse al regimiento que dirige, sube, y se hace fotografiar" (690). Pero ya para 1871 Dis-

déri convivía con varios de sus imitadores, en un negocio cada vez más competitivo y menos lucrativo; Napoleón III era un emperador en el exilio, después de su derrota frente al ejército de Prusia la estética de la perfección urbana, diseñada por Haussmann en 1852, se había sustituido por la de la ruina.

¿Por qué se atribuye a Disdéri la fotografía que nos ocupa? Con Thiers a la cabeza del gobierno "oficial", que había recuperado París del gobierno proletario, y los comuneros muertos, encarcelados o desterrados, es posible pensar que se encargó a un fotógrafo afín al régimen, como Disdéri, el trabajo de realizar esta imagen, tal vez con fines ejemplares. Pero no sin razón se especula que la fotografía corresponde a civiles que murieron durante el sitio prusiano en París, antes del movimiento de la Comuna. El pudor con el que se cubren cuerpos y heridas, los números sobre sus pechos y esa especie de guirnalda florida que sostiene un joven desnudo en la esquina inferior derecha, son huellas de un respeto que difícilmente se tendría por los comuneros.[4] En contraparte, si fue usada con fines propagandísticos, quizá era importante que la

[4] Como menciona Bertrand Tillier en su libro *La Commune de Paris, révolution sans images?,* "cette image est similaire à d'autres photographies réalisées par ce photographe, après le 19 janvier 1871, et qui représentent, allongès dans des bières ouvertes et numérotées, des corps de gardes nationaux tués à la très meurtrière bataille de Buzenval" (66).

población se viera reflejada en esos muertos, que pudieran identificar incluso a algunos y tener muy claro que cualquiera podía correr la misma suerte que estos cuerpos con personalidad ciudadana. Cualquier hipótesis es posible, aun aquella en que la imagen fuera un simple registro militar del enemigo.

Si Disdéri fue el fotógrafo, habría una correspondencia clara con el tema de la diferencia y la repetición que distinguía su trabajo comercial, producida también en la disposición de los cadáveres.

Resulta evidente que los muertos fueron acomodados en vertical, para que fueran vistos. ¿Vistos por la lente o exhibidos ante un público numeroso de observadores? Parece no haber respuestas.



Eugène Disdéri (1860?)

La técnica fotográfica de la exposición múltiple, desarrollada como un negocio para el mercado burgués por Disdéri, se convirtió durante la Comuna en una herramienta forense. Los retratos "privados" de los comuneros fueron usados para una investigación policiaca y después de ser detenidos fueron fotografiados para identificar y archivar rostros subversivos. La reproductibilidad técnica de las imágenes se convirtió en un instrumento de los vencedores, así como la majestuosa haussmannización de París señalada por Benjamin hizo posible su triunfo sobre la Comuna.

Benjamin y la Comuna

Siguiendo la lectura que Michael Löwy hace del *Libro de los pasajes* en "La ciudad, lugar estratégico del enfrentamiento de clases. Insurrecciones, barricadas y haussmannización de París en el *Passagen-Werk* de Walter Benjamin", la Comuna de París ocupa un breve espacio en comparación con el que dedica a temas como "Insurrecciones y combates de barricadas 1830-1848" y "La haussmannización de París como 'embellecimiento estratégico' 1860-1870" y, como especula el mismo Löwy, las críticas y escepticismo de Benjamin frente al primer movimiento proletario quizá "fueran en efecto un cuestionamiento ciertamente implícito e indirecto, a la política del PCF [Partido Comunista Francés] en esta época [… y] a la idea

que Benjamin se hace de una historiografía crítica a partir del punto de vista del presente —un recurso fecundo, pero no exento de problemas y riesgos de deformación". Benjamin dedica escasas seis páginas a la Comuna (en la versión al español del *Libro de los pasajes*, 789-794) en donde no dejan de llamar la atención las referencias que provienen de una exposición sobre la Comuna en Marie de Saint-Denis. Es probable que Benjamin haya asistido a esta exposición que se llevó a cabo en 1935 (del 15 de marzo al 26 de mayo) en el Museo Municipal de Saint-Denis llamada *La Commune de Paris, 18 mars-28 mai 1871. Exposition d'art et d'histoire*. Lo que resulta poco probable es que en esa exposición hubiera aparecido la imagen de los muertos del talud, que Benjamin habría consignado. La actualización reciente de esta fotografía se debe a otra exposición, esta vez en el Musée d'Orsay en el año 2000, llamada *La Commune photographiée* y de la cual proviene el actual pie de foto. Por las referencias y los comentarios de Benjamin, podemos especular que la exposición de 1935 ponía especial atención a la propaganda, documentos y grabados de la época e incluso a recreaciones teatrales fotografiadas, equivalentes a lo que hoy llamamos infografía. En el *Libro de los pasajes* no se menciona ninguna imagen o imágenes de los caídos y mucho menos se arriesga un pie de foto. Para Benjamin la relación entre imagen documental y el pie de foto es indisociable y

necesaria, como anota en la parte final de su "Pequeña historia de la fotografía":

> La cámara empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador. En este momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen, leyenda que incorpora la fotografía a la literaturización de todas las condiciones vitales y sin la que cualquier construcción fotográfica se quedaría necesariamente en una mera aproximación. No en vano se ha comparado la fotografía de Atget con las del lugar de un crimen. Pero ¿no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen, no es un criminal cada uno de sus transeúntes? ¿No es la obligación del fotógrafo, descendiente del augur y del arúspice, descubrir en sus imágenes la culpa y señalar al culpable? [...] ¿No se convertirá el pie en uno de los componentes esenciales de la fotografía? (52-53).

Desafortunadamente el pie de foto no sólo señala la culpa y el culpable, conocemos de sobra el peligro de las apropiaciones, las resignificaciones y los usos políticos de la imagen a partir de la "construcción" del pie de foto; peligro que en el breve ensayo de Benjamin pasa inadvertido. En su descargo, podríamos invocar las *Tesis sobre la historia*, que en su forma fragmentaria ofrece un punto de partida, una posición y una guía para leer los productos de la historia y sus imágenes. En las *Tesis* Benjamin nos ofrece en acto y en consigna las po-

sibilidades de la alegoría como visión del mundo y, por tanto, su frase: "cepillar la historia a contrapelo" ("Tesis VII", 43), tendría que ver con un pensamiento crítico que se pregunta si el posible "falso testimonio" de los cadáveres del talud es en cierto sentido la imagen vacía, a la vez que saturada, de por lo menos 30 mil muertos.

Leer esta imagen desde su vacío, que no podrá ser llenado por otra imagen (fotográfica al menos), no deja de ser aporético. Contemplar esta edificación de muertos no puede equipararse a estar ante el monumento que se erigió en el cementerio de Père Lachaise, en el muro donde fueron fusilados muchos de los comuneros *(Mur des fédéres)*. La placa del monumento reza: "*Aux morts de la Commune. 2 28 Mai 1871*" (Para los muertos de la Comuna). Mientras el muro constituye un sitio histórico y monológico, a la vez que memoria adjetivada de fusilamientos sumarios, la imagen es el testimonio que no es, pero que es necesario que sea.

En la era de la fotografía, en la misma capital de la fotografía, en el lugar donde ejercían los más importantes fotógrafos del mundo, no existe un testimonio en imagen de los comuneros masacrados y, por ausencia, una imagen que podría ser, toma el lugar de un fragmento, como lo es una pequeña pieza inconexa que descubre un criminólogo, desde la cual le es posible imaginar un asesinato.

La catástrofe del primer gobierno proletario encuentra en esta imagen de los muertos, dispuestos

para ser vistos, una corrección imaginaria al borramiento de una masacre. Quizá por ello es imposible prescindir de ella, pero también por el mismo motivo se hace indispensable consignar la duda de su autenticidad. Frente a un sentido simbólico y unívoco, la ambigüedad produce un permanente estado crítico, en donde los muertos se evocan como espectros y en donde, no hay que olvidarlo, siempre existe una apropiación política de la imagen documental.

Bibliografía

BENJAMIN, WALTER, *Libro de los pasajes*, Rolf Tiedemann (ed.), Madrid, Akal, 2007.

____, "Pequeña historia de la fotografía", *Sobre la fotografía*, trad. José María Millanes, Valencia, Pre-textos, 2004.

____, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, México, Ítaca/UACM, 2008.

BERTRAND, TILLIER, *La Commune de Paris, révolution sans images?: politique et représentations dans la France republicane (1871-1914)*, París, Champ Vallon, 2004.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*, trad. Inés Bértolo, Madrid, A. Machado Libros, 2008.

HOBSBAWM, ERIC, *La era del capital, 1848-1875*, trad. A. García Fluixá y Carlo A. Caranci, Barcelona, Crítica, 2007.

Sánchez Durá, Nicolás, “Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los foto-libros de Ernst Jünger”, en *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, Sanchez Durá, Georg, Knapp, Ernst Jünger *et al.* (eds.), trad. J.B. Linares, Valencia, Universidad de Valencia, 2002.

Walter Benjamin y Bertolt Brecht: Informe sobre una constelación[1]

Erdmut Wizisla
Director del Archivo Bertolt Brecht
y del Archivo Walter Benjamin, Akademie der Künste,
Berlín
Traducción de Blanca Gabriela Diez Villaseñor
y Jesús Pérez Ruiz

En febrero de 1937, Walter Benjamin le envió a Margarete Steffin un extracto del libro de Chesterton sobre Dickens. Con este pasaje "se ha dicho lo mejor que se pueda decir sobre la novela *Los tres centavos*" (Benjamin, "Brief a Margarete

[1] Este ensayo presenta tesis y material de mi libro *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft* (*Benjamin y Brecht: Historia de una amistad*). Agradezco a Godela Weiss-Sussex, Robert Gillett y Hamish Ritchie por el magnífico tiempo en Londres.

Steffin", 26 abril, 1937, WBGB, S, 521). ¿De qué se trata? Dickens, escribió Chesterton, hizo salir a escena los engendros satíricos más fantásticos de una calle principal londinense o un bufete jurídico. Fue un bromista desmesurado porque tenía un pensamiento moderado. Su fantasía desenfrenada brotaba de su manera serena y equilibrada de pensar.

Londres pertenece a la topografía de la relación entre Benjamin y Brecht. Hace poco, en la primavera de 2005, apareció en Moscú el borrador de un telegrama que Benjamin le había enviado a Brecht, a Hampstead, Abbey Road, en junio o julio de 1936: "Envíe un telegrama cuando esté de seguro en Svendborg/Benjamin" (Benjamin, "Mapa 8. Archivo especial", 61-76).[2]

Desde Londres, Brecht había elogiado, en abril de 1936, la colección de discursos de Benjamin, *Problemas de la sociología del lenguaje*, con las siguientes palabras: "Así se podría escribir perfectamente una nueva enciclopedia". La carta —una de las pocas que se conservan— termina con una invitación para ir a Svendborg: "¿Qué tal el verano? En junio estoy de regreso. ¿Nos veremos? No creo que podamos jugar ajedrez muchos veranos más bajo los manzanos" ("Brief an Walter Benjamin" [BFA], 28. Abril 1914).

[2] *Cfr.* Erdmut Wizisla y Reinhard Müller, "Kritik der freien Intelligenz" ["Crítica a la inteligencia libre"].

Si la relación aquí discutida se califica como "constelación", no es sólo para expresar, desde un principio, que el encuentro entre Benjamin y Brecht fue algo más que un simple hecho en sus biografías. Esta formulación parafrasea el comienzo del ensayo de Max Kommerel, "Jean Paul in Weimar": "La estancia de Jean Paul en Weimar se podría reescribir con la palabra *constelación*", escribió Kommerel. El término, en el cual lo casual y lo regulado apenas se pueden diferenciar, expresa "dónde está cada uno, cómo está en relación con los otros y cómo se relacionan todos con todos […] en esos tiempos de gran conciencia y agudos reflejos" (53, 55). Las semejanzas con la posición de los astros se encuentran en la coincidencia de circunstancias no fortuitas, sino específicas —es decir, favorables—, y en la conexión de singularidad y regulación, así como en la esperanza de que las experiencias y posturas especiales que de aquí resultan no se limiten a la voluntad y a la actuación de los individuos.

En Benjamin y Brecht se da el encuentro de experiencias, intereses y posiciones divergentes en política y arte. En ese encuentro no se diluyeron las diferencias, pero se llegó a una relación fecunda, aunque llena de tensión, que curiosamente inquietó a muchos. "Te equivocaste de compañía: Brecht más Benjamin", le advirtió Johannes R. Becher a Asja Lacis (Lacis, *Revolutionär im Beruf*, 59).

Cuando hace algunos años empecé a estudiar esta relación, me sorprendió la cantidad de documentos

que hasta ese momento habían permanecido inadvertidos o que se habían interpretado erróneamente. En primer lugar, está la consecuencia del rechazo del entorno de Benjamin ante la amistad con Brecht. Las reservas de Theodor W. Adorno contra “Berta [es decir, Brecht] y su colectivo” son tan pertinentes como su afirmación de que Benjamin había escrito el ensayo *Obra de arte*, “para sobrepasar en radicalismo a Brecht, a quien temía” (Tiedemann, *Studien zur Philosophie,* 112). Como Adorno, Gershom Scholem también criticó la relación: “Debo decir realmente que considero que la influencia de Brecht sobre la producción de Benjamin en los años treinta fue funesta, y en algunos casos hasta catastrófica” (Scholem, “Walter Benjamin”, 26). Es realmente sorprendente el efecto que tuvieron estos prejuicios. Esto continúa hasta la edición de los *Escritos Reunidos* de Benjamin, que está plagada de errores —principalmente cuando aborda los trabajos de Brecht.

Por el contrario, hubo voces positivas, entre las que se encuentran Günter Anders, Elisabeth Hauptmann y Ruth Berlau; aquí únicamente se cita la más enfática: la de Hannah Arendt. Según ella, la relación con Brecht fue un “golpe de suerte” para Benjamin; Brecht fue para él “en las últimas décadas de su vida, sobre todo en la emigración a París, la persona más importante”. Y continúa:

> La amistad entre Benjamin y Brecht es singular porque en ella concurren el más grande escritor vivo ale-

> mán y el más importante crítico de su tiempo [...] Es curioso y triste que sus antiguos amigos en ningún momento hayan comprendido la singularidad de este encuentro, incluso cuando ambos, Brecht y Benjamin, ya habían fallecido ("Walter Benjamin", 21).

Elisabeth Hauptmann expresó su sentir con respecto a esta amistad en una entrevista en 1972. Su voz se cita aquí porque amortigua un poco la exaltación de Hannah Arendt. También porque, como participante directo, su opinión tiene un enorme peso. "Benjamin y Brecht no pusieron a prueba sus posturas en un trabajo común", dice ella —no muy acertadamente—. La influencia recíproca fue, sin embargo, enorme. Benjamin fue para Brecht, como compañero, "de lo mejor que había".[3]

El concepto de *constelación* tuvo un papel importante en la reacción de Benjamin ante la desconfianza. En mayo de 1934 Gretel Karplus, quien fuera después esposa de Adorno, le escribió que veía su emigración a Dinamarca "con algo de inquietud", ya que tenía grandes reservas frente a Brecht y algunas veces tenía la impresión de que Benjamin se encontraba, de alguna manera, bajo

[3] Elisabeth Hauptmann en entrevista con Wolfgang Gersch, Rolf Liebmann y Karlheinz Mund para la película *Die Mit-Arbeiterin* (1972), Archivo de la Academia de las Artes, Elisabeth-Hauptmann-Archiv (selección de CD por Karlheinz Mund 2003, CD 2). Tuve acceso a este archivo después de que se publicó mi libro *Benjamin und Brecht*.

su influencia, quien representaba para él un enorme peligro (*cfr*. WBGB IV, 442-443). La respuesta de Benjamin muestra una cualidad fundamental de su pensamiento:

> Lo que me dices sobre su influencia evoca en mi memoria una constelación significativa y siempre recurrente en mi vida [...] En la economía de mi existencia, en realidad sólo algunas contadas relaciones desempeñan un papel importante que me permitan afirmar un polo contrario al de mi ser original [...] En tal caso poco puedo hacer, excepto solicitar la confianza de mis amigos para que esas uniones, cuyos peligros están a la vista, manifiesten su fertilidad. Precisamente a ti debe quedarte claro que tanto mi vida como mi pensamiento se mueven en posiciones extremas (WBGB IV, 440-441).

A continuación se muestran algunos elementos de la constelación. Son testimonios y fragmentos que han de representar al todo. Metodológicamente se puede establecer aquí un contacto entre la técnica de montaje de Brecht y el concepto de alegoría de Benjamin. Lo alegórico, dice Benjamin, ensambla lo desarticulado.

Krise und Kritik

Un elemento esencial de mi libro son los protocolos de las pláticas para la fundación de la revista *Krise*

und Kritik, que Benjamin y Brecht, junto con Bernard von Brentano y Herbert Ihering, con la colaboración de Bloch, Kracauer, Kurella y Lukács, tenían la intención de publicar en la editorial Rowohlt entre 1930 y 1931. Esa revista se pensaba como un órgano "en el cual la inteligencia burguesa rinda cuentas ante sí misma de las demandas y conocimientos que, bajo las circunstancias actuales, le permitan una producción intervencionista (y acompañada de efectos) en oposición a la habitual, arbitraria y sin efectos" (Benjamin, *Memorandum zu der Zeitschrift*, 619).

Los protocolos de las pláticas documentan una inusual diversidad de temas y aproximaciones metódicas. En el centro se encuentran reflexiones sobre la ubicación de los artistas e intelectuales, y sobre la relación entre contenido y forma en el arte. Quisiera aludir aquí de manera ejemplar a un intercambio de palabras especialmente vasto, fechado alrededor de septiembre de 1930. Los participantes del proyecto son intelectuales y artistas, para quienes la función del pensamiento es un tema en sí mismo. Brecht propone —en su típica pragmática—: "destruir todo pensamiento ajeno al realizable en una sociedad". Benjamin reacciona a eso con una contribución de peso; se trata de uno de esos fragmentos que encierra en sí más que muchos elaborados sistemas de pensamiento: "siempre ha habido movimientos, antes principalmente religiosos, que como el de Marx tenían como meta la demolición

radical de lo imaginario. 2 métodos de investigación: 1. teología, 2. dialéctica materialista" (Brecht, *Brief an Walter Benjamin*, BFA 217/06).

Benjamin entendía los métodos teológico y materialista como complementarios, ya que para él los criterios para la apreciación de un principio no pertenecían a su tradición o a su lugar ideológico, sino a su utilidad. De ese modo pretendía descubrir en la investigación teológica, histórica y crítica, las potencias filológicas que no encontraba en las humanidades. En su reseña de 1931, "Historia de la literatura y ciencia literaria", Benjamin sugirió presentar las obras de arte "en los tiempos en las que surgieron" y de ese modo poder presentar "el tiempo que las conoce, es decir, el nuestro" (WBGS III, 290). Esta idea le debía mucho a los estímulos de la investigación histórico-crítica a pesar de que no existe un contacto directo comprobable. Por encima de todo, a él le interesaba el pensamiento teológico por el método y el alcance, ya que contemplaba la totalidad, mientras que cualquier otra consideración partía de las circunstancias. La apertura frente a posiciones en apariencia contrarias resultaba del intento por fracturar enfoques arraigados, y del intento por enfrentar radicalmente la realidad social.

En el pensamiento de Benjamin, el encuentro entre teología y dialéctica materialista, entre mesianismo y marxismo, no se reduce ciertamente a preguntas metódicas. La teología tiene para él,

como Adorno dijo sobre el marxismo de Benjamin, un *carácter experimental*. El interés de Benjamin por dirigir su pensamiento "hacia los objetos en los que respectivamente surge la verdad de forma más compacta" (WBGB I, 19), lo llevó a una fusión original de tradiciones de pensamiento aparentemente antinómicas.

En la carta programática a Max Rychner del 7 de marzo de 1931, que data del tiempo de *Krise und Kritik*, se expresa el alcance de estas ideas: Benjamin le pide ahí "que no lo vea como un representante del materialismo dialéctico en tanto que dogma, sino como un investigador para quien la *postura* del materialista le parece más fructífera que la ideológica con respecto a todas las cosas que nos conmueven, científica y humanamente" (WBGB IV, 19-20). Casi una década después, esta inusual confrontación de modelos filosóficos se vería auténticamente reflejada en las *Tesis sobre la historia*. Brecht dijo que este texto era "claro y no confuso (a pesar de toda la metafórica y el judaísmo)" (Brecht, *Journal*, BFA 27, 12, 9 de agosto de 1941).

Vanguardia

La llamarada inicial de la extensa polémica sobre la obra de Brecht se inició con el primer fascículo de *Intentos*, que salió en abril de 1930. Benjamin fue el primero que trabajó la crítica de Brecht con pretensiones teóricas. La influencia de sus lectu-

ras sigue reconociéndose hoy; piénsese tan sólo en la visión de Heiner Müller sobre Brecht.

Benjamin percibía la obra de Brecht como la solución a un callejón sin salida que él describía, en 1932, en términos de "una rígida confrontación entre el oficio de escritor y la poesía" (Benjamin, *Jemand meint,* 362). Ninguna gran obra poética se puede entender sin el factor técnico que de alguna manera es literario. A Benjamin le parecía cuestionable la vieja polaridad que apartaba al poeta "genuino" y sus creaciones ingeniosas, no comprensibles por vías racionales, del escritor o poeta y sus crónicas profanas y no artísticas. También Brecht se opuso, en el contexto del proyecto de la revista, a la "separación de la llamada 'bella literatura' y su tratamiento especial como 'verdadera literatura'", lo que habría "convertido a la historia de la literatura en una feria de cuestión de gustos" (Brecht, *Über neue Kritik,* BFA 21, 402).

A pesar de las condiciones completamente diferentes del exilio, para Benjamin el significado ejemplar de Brecht siguió siendo constante. Esto se muestra en el esquema de conferencias que Benjamin quiso presentar en abril de 1934 ante el doctor parisino Jean Dalsace. Benjamin instruía a Brecht el 5 de marzo de 1934:

> Anuncio en los círculos que frecuento y en algunos otros círculos franceses el ciclo de conferencias "L'avantgarde allemande". Un ciclo de cinco con-

> ferencias —los boletos deben ser adquiridos para la secuencia completa—. De las diferentes áreas de trabajo extraigo realmente sólo una figura en que la presente situación resalta extraordinariamente.
> la novela (Kafka)
> el ensayo (Bloch)
> teatro (Brecht)
> periodismo (Kraus)
> Antecede una conferencia introductoria, "Le public allemand" (WBGB IV, S, 362).

Benjamin creó para el objetivo de sus conferencias, con una notable seguridad de juicio, un grupo que en realidad no existía. Detlev Schöttker reconstruyó el contexto, ya que sólo existían pequeños apuntes, como una contribución a una "Teoría del constructivismo literario". Los comentarios de Benjamin sobre Kraus, Kafka, Bloch y Brecht coinciden en un interés por construcciones y técnicas artísticas, por carencias estilísticas o por reducciones a lo esencial, resumidas en el concepto *Erfahrungsarmut* ("pobreza de experiencia") que se encuentra en el ensayo sobre Kraus.

Exceptuando el caso de Brecht, las relaciones entre las figuras y sus ámbitos de trabajo pueden aclararse sólo con un extrañamiento parcial: Kafka-novela / Bloch-ensayo / Kraus-periodismo; todas son más bien relaciones contradictorias. Metodológicamente se trata de una secuela del proyecto de la revista *Krise und Kritik*: la clave para la lectura de Benjamin es el concepto de *crítica*; los represen-

tantes de la vanguardia recogidos por él enfrentaban críticamente los géneros de los que provenían: los subvertían.

Castillos de naipes y ajedrez

Castillos de naipes en el exilio: en enero de 1934 Benjamin le envió a Brecht la reproducción de una pintura del Louvre, *Le Château de Chartes*, del pintor francés Jean-Baptiste Simeón Chardin. La obra es de mediados del siglo XVIII. "Querido Brecht", comenzaba, "aquí le envío un proyecto de construcción para apoyarlo en su entrenamiento, en el cual, como maestro, estoy interesado de buena voluntad".

La pintura sirve de motivo para ilustrar la creciente cercanía que se dio entre Benjamin y Brecht en el exilio. A finales del otoño de 1933, Brecht invitó por primera vez a Benjamin a Dinamarca; incluso después, Brecht, Steffin y Weigel rara vez dejaron de invitarlo a través de sus cartas. Inmediatamente después de que llegara de París, el 22 de diciembre de 1933, Brecht hacía publicidad sobre los encantos de la isla:

> Aquí es agradable. Casi no hace frío y hace más calor que en París. Hellis piensa que se puede vivir con 100 coronas (60 reichsmark, 360 fr.) mensuales. Además, la biblioteca de Svendborg proporciona *todos* los libros. Tenemos radio, periódicos, juegos de cartas,

> pronto tus libros, estufas, pequeñas cafeterías, una lengua extremadamente fácil, y el mundo se desmorona aquí *tranquilamente* (BFA 28, 395).

También Benjamin disfrutaba el hecho de que la casa en el estrecho parecía estar fuera de los combates. Sobre su segunda estancia, en el verano de 1936, escribió: "Es una vida muy benéfica y tan afable que uno se pregunta a diario por cuánto tiempo seguiremos así en esta Europa" (Benjamin, "Brief an Bryer", WBGB V, 362, aprox. mediados de agosto de 1936). Y dos años después, con una clara correspondencia a la formulación de Brecht en el sentido de que el mundo se desmorona tranquilamente: "Los periódicos llegan aquí con tanto retraso que uno se toca el corazón antes de abrirlos" ("Brief an Kitty Marx-Steinschneider", WBGB VI, 142, 20 de julio de 1938).

El tiempo compartido en Skovsbostrand en los meses de los veranos de 1934, 1936 y 1938 se caracterizó por una "atmósfera de intimidad", tomando una descripción de Ruth Berlau (*Brechts Lai-tu,* 105). Las actividades para crear esa cercanía eran conversaciones, el trabajo en el jardín, las lecturas de periódico y la información de la radio, o las salidas ocasionales a la cercana Svendborg. La pequeña comunidad en el exilio se dedicaba con entusiasmo a juegos de mesa y de cartas. Se jugaba sobre todo al ajedrez, pero también a los dados, al monopolio —que había sido patentado en 1935—,

al billar, póquer y al "Sesentayseis" (juego de cartas típicamente alemán, "eisler [sic] es el rey sin corona en '66'", decía Margarete Steffin ("Brief an Walter Benjamin", 247, 20 de julio de 1937), y Helene Weigel le escribió a Benjamin:

> Quisiera saber cómo se encuentra de salud y si usted ha podido jugar 66 con alguien, con todas sus desagradables singularidades que extraño un poco. He empezado a aprender a jugar ajedrez, lo que le daría a usted la posibilidad de hacerme enojar muchísimo. ¿Cuándo tiene ganas de hacerlo? (Weigel, "Brief an Walter Benjamin", 12. 20 de enero de 1935).

"Su actitud en los juegos de póquer", apuntó Benjamin sobre Brecht (WBGS II.3, 1371), se organizaban torneos y se ofrecían premios —una vez, en ajedrez, fue un "whisky doble" que perdió Eisler 2 a 3; otra vez, Brecht se irritó debido a que se apostó un trozo de pastel que no quería entregar. También se preguntaban por nuevos juegos: "¿Conoce usted el *Go*?", interrogaba Benjamin a Brecht el 21 de marzo de 1934, aun antes de su primer viaje, "es un juego de mesa chino muy antiguo. Es casi tan interesante como el ajedrez —debemos introducirlo en Svendborg. En el *Go* nunca se mueven las piezas, sólo se colocan sobre el tablero que al principio está vacío—" (WBGB IV, 427).

Después de una partida de ajedrez, en julio de 1934, Brecht propuso crear un nuevo juego para

prevenir el aburrimiento; Benjamin dejó constancia de la propuesta:

> Entonces, cuando Korsch venga, tendremos que elaborar un nuevo juego con él. Un juego donde las posiciones no siempre permanezcan igual; donde la función de las figuras cambie, si permanecen después de un rato en el mismo lugar: entonces se vuelven más activas o más débiles. No como en el ajedrez donde no hay desarrollo porque todo se queda igual durante mucho tiempo (WGBS IV, 526).

Si el ajedrez sirvió especialmente como quintaesencia para la comunicación tranquila y llena de confidencias en Skovosbostrand, esto debía motivar a Benjamin a iniciar un "viaje al norte [...] El tablero de ajedrez permanece huérfano, cada media hora lo sacude un temblor del recuerdo: es cuando usted movía una pieza". En los juegos se reflejaba el estado de ánimo de Benjamin, que dependía del progreso de su trabajo: "Una o dos partidas de ajedrez traen diversidad a la vida, pero adquieren los colores de la monotonía y de un gris pantanoso, ya que muy rara vez las gano" (Benjamin, "Brief an Gretel Adorno", 139, 20 de julio de 1938). Cuando la familia huyó de Dinamarca, Benjamin lamentó la pérdida, en una carta del 18 de abril de 1939 a Margarete Steffin en Skovbostrand: "Las partidas de ajedrez en el jardín han desaparecido" (WBGB VI, 267).

En realidad, el juego de ajedrez no sólo es parte de la comunicación o de la constelación sino tam-

bién su modelo: las piezas de ajedrez se colocan y se mueven, es decir, hay un ordenamiento (casillas, figuras con posibilidades definidas, reglas) y una variabilidad (cada juego es diferente). Serenidad y sosiego son las fuentes para una estrategia eficaz. El antagonismo en el juego no se puede desarrollar sin el contrincante. La competencia desafía la comparación. El vencido tiene otra oportunidad en un nuevo juego. Cercanía y distancia, conformidad e independencia, se corresponden en un intercambio prolífico. No es ninguna casualidad que la primera tesis de Benjamin en *Sobre el concepto de historia* trasladara el juego de ajedrez —como modelo— a una constelación filosófica.

El talismán del poema de Lao-Tsé

El último fragmento aquí presentado es una nota de Brecht después de una plática con Hans Sahl, en 1945 en Nueva York:

> B aclara a un oficial francés del campo [de refugiados] el poema de Lao-Tsé.
> B saca el teléfono, cuando Sahl pregunta por la suerte de Brecht en París.
> B quiere sentarse en la terraza de un café y girar los pulgares (BFA 1157/68).

El hecho de que Brecht se refiera claramente a Benjamin con la B inicial, se desprende del deseo

expresado por Benjamin en la terraza de un café, tal y como aparece en la novela de Hans Sahl, *Los muchos y los pocos*, así como en uno de los diarios de este autor. En la versión del diario Benjamin dice: "¡Si llego a salir de aquí con vida, sólo quiero poder sentarme en la terraza de una café —bajo el sol— y girar los pulgares!" (Sahl, *Tagebuch)*.

El "poema de Lao-Tsé" pertenece a la obra de Brecht, *Leyenda sobre el origen del libro Tao-Te-King en el camino de Lao-Tsé hacia la emigración*, al que Benjamin le dedicó uno de sus *Comentarios a la poesía de Brecht*. Este comentario trajo esperanza y gentileza para su causa. Se ocupa del "programa mínimo de humanidad", que ocurre en el poema una vez más en la frase "Tú entiendes, la dureza sucumbe". El poema, formulaba Benjamin, "fue escrito en un tiempo en que esa frase golpea los oídos de los hombres como una promesa que no está por debajo de ninguna frase mesiánica" (Benjamin, *Zu der "Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration"*, 572).

El comentario de Benjamin ejerció —como esperaba el autor— un efecto inmediato; el punto de partida de dicho efecto fueron —aunque parezca desconcertante— los campos de concentración franceses. El poema y el comentario aparecieron el 23 de abril de 1939 en el *Schweizer Zeitung am Sonntag (Periódico suizo dominical)*. El tipo de publicación es explosivo: el *Schweizer Zeitung am Sonntag* se-

guía una cruda línea antifascista, que estaba en contra de la política de apaciguamiento, y llamó desde territorio neutral a la resistencia armada. El teólogo suizo y alumno de Barth, Fritz Lieb, quien había facilitado la impresión, publicó en el mismo número un artículo con el título "Warum wir schießen müssen" ("Por qué debemos disparar"). El concepto de un armamento preventivo del pueblo encontró la aprobación expresa de Benjamin.

Benjamin esperó impacientemente la edición del periódico que contenía el poema y el comentario. Incluso contribuyó a su difusión; el 3 de mayo de 1939, le pidió a Lieb, con un matiz conspirador, algunos ejemplares: "Uno de los objetivos principales de una publicación así está en que llegue a las manos de la gente adecuada; eso es lo que me propongo" (WBGB VI, P, 275).

Heinrich Blücher, esposo de Hannah Arendt, utilizó el poema de Brecht "como un talismán con poderes mágicos" a principios de su internación en septiembre de 1939: "aquellos que lo leyeron *y* entendieron, fueron reconocidos como amigos potenciales" (Young-Bruehl, *Hannah Arendt,* 221). Y Arendt recuerda: "El poema se expandió como un reguero de pólvora en el campo [de refugiados], pasaba de boca en boca como un alegre mensaje" (Arendt, "Bertolt Brecht", 102).

Benjamin tuvo experiencias similares a las de Blücher. Cuando estuvo en el campo de refugiados en Nevers, llevó el poema de Brecht y sus comen-

tarios a los internos y, como demuestra la nota de Brecht, a sus vigilantes. La lección de la victoria del agua sobre la piedra, que Lao-Tsé registra en el exilio, animaba a los excluidos. Brecht habrá experimentado como un aliciente el papel de intermediario de quien fuera su comentarista contemporáneo más importante. En una carta aparecida recientemente, dirigida al teólogo Karl Thiemen en abril de 1948, hace alusión al trágico final de su amigo en la frontera española de Portbou. Ahí establece una proximidad entre Lao-Tsé y Benjamin, que pesa más que algunos obituarios:

> Benjamin declamó el poema de Lao-Tsé, citado por usted de memoria y en repetidas ocasiones, según escuché en el campo de refugiados francés. Él mismo, sin embargo, no encontró ningún guardia fronterizo que le permitiera pasar (Wizisla, *Benjamin y Brecht,* 221 y 114, nota 1).

Bibliografía

ARENDT, HANNAH, "Bertolt Brecht", "Nota 9" y "Walter Benjamin", en *Walter Benjamin, Bertolt Brecht. Zwei Essays,* Múnich, Piper, 1971.

BENJAMIN, WALTER, "Brief an Margarete Steffin", WBGB V [Walter Benjamin Gesammelte Briefe, Frankfurt am Main, Edición del Archivo Theodor W. Adorno, 6 vols., 1995-2000].

____, "Brief an Bryer", WBGB V.

Benjamin, Walter, "Brief an Gretel Adorno", wbgb VI.
_____, "Brief an Kitty Marx-Steinschneider", wbgb VI.
_____, "Historia de la literatura y ciencia literaria", wbgs III.
_____, "Mapa 8. Archivo especial", Archivo Militar Estatal de Rusia, Fondo Walter Benjamin.
_____, *Memorandum zu der Zeitschrift, Krisis [sic] und Kritik,* wbgs VI.
_____, *Zu der "Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration"*, wbgs II.2.
Berlau, Ruth, *Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau,* Hans Bunge (ed.), Darmstadt-Neuwied, Luchterland, 1985.
Brecht, Bertolt, *Brief an Walter Benjamin* [*Carta a Walter Benjamin*], bfa 28, Archivo Bertolt-Brecht.
_____, *Journal,* bfa 27, Archivo Bertolt-Brecht.
_____, *Über neue Kritik,* bfa 21, Archivo Bertolt-Brecht.
Kommerell, Max, "Jean Paul in Weimar", en *Dichterische Welterfahrung. Essays,* Frankfurt am Main, Klostermann, 1952, 53-82.
Lacis, Asja, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator,* Hildegard Brenner (ed.), Múnich, Rogner & Bernhard, 1971, 59.
Sahl, Hans, *Tagebuch,* Deutsches Literaturarchiv Marbach.

Scholem, Gerschom, "Walter Benjamin" [1965], en *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge* [*Catorce ensayos y otros artículos*], Rolf Tiedemann (ed.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, 9-34.

Steffin, Margarete, "Brief an Walter Benjamin", en *Briefe an berühmte Männer: Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Arnold Zweig,* prólogo y anotaciones de Stefan Hauck (ed.), Hamburgo, Europäische Verlagsanstalt, 1999.

Tiedemann, Rolf, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins* [1965], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.

Weigel, Helène, "Brief an Walter Benjamin", en *'Wir sind zu berühmt, um überall hinzugehen'. Helene Weigel. Briefwechsel 1935-1971,* Stefan Mahlke (ed.), Berlín, Theater der Zeit/ Literaturforum im Brecht-Haus Berlín, 2000.

Wizisla, Edmund, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft* [*Benjamin y Brecht: Historia de una amistad*], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994.

_____ y Reinhard, Müller, "Kritik der freien Intelligenz" ["Crítica a la inteligencia libre"], en *Mittelweg 36,* 14, Cuaderno 5, Walter-Benjamin-Funde en el "Archivo especial" de Moscú, 2005.

Young-Bruehl, Elisabeth, *Hannah Arendt. Leben, Werk und Zeit,* Frankfurt am Main, S. Fischer, 1986.

Un tablero de ajedrez bajo el manzano. Walter Benjamin y Bertolt Brecht

Natalia González
Facultad de Filosofía y Letras, unam

Cansar al otro era tu táctica preferida
en la mesa de ajedrez a la sombra del manzano
el enemigo que te echó de tus libros
no se deja cansar como nosotros.

Bertolt Brecht, "A Walter Benjamin que se quitó la vida huyendo de Hitler", 1941[1]

Jugar al ajedrez bajo el manzano en un pequeño poblado danés, sentir, escuchar, gustar la naturaleza mientras el cerebro idea estrategias guerreras para derrotar al enemigo parece muy apropiado de una época testigo del avance técnico en el campo

[1] Para mayor detalle sobre los poemas que Brecht escribió a Benjamin, *cfr.* Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, 281.

de batalla. Podemos imaginarnos las largas horas dedicadas a intuir el movimiento del enemigo, los movimientos seguros en el tablero, los dudosos, la arrogancia del jaque mate, la sonrisa del triunfante. Hay una fotografía de Brecht y Benjamin bajo un manzano. Juegan ajedrez; Brecht fuma mientras observa con atención el tablero; Benjamin, en cambio, parece distraído, ausente incluso.



Bertolt Brecht y Walter Benjamin, de izquierda a derecha, bajo la sombra de los manzanos. Skovsbostrand, Sommer 1934. Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv, BBA FA 7/26

La historia de esta amistad, de esta constelación,[2] está —como casi cualquier historia, en realidad— plagada de nombres, lugares, encuentros, anécdotas, escritura y pensamiento. Y está, también, llena

[2] Como la ha llamado Erdmut Wizisla en el artículo que aparece publicado en este volumen.

de juegos. Benjamin y Brecht jugaban, además de ajedrez, diversos juegos de cartas en los que ya no sólo eran uno contra el otro sino que podían incluir a la multitud de la "colonia brechtiana" asentada en Svendborg que, a decir de las cartas que se conservan, siempre quiso jugar Monopolio.[3]

Puede resultarnos atractivo pensar que Benjamin y Brecht eran de esos pocos hombres capaces de exteriorizar al niño que "todos llevamos dentro", pero lo cierto es que, más allá del juego como lugar de encuentro infantil, el de Benjamin y Brecht fue un acercamiento que, aunque en realidad muy productivo, no se dejó ver sino hasta mucho tiempo después.

Brecht

Bertolt Brecht es, demasiado a menudo, considerado un hombre serio, pragmático e intransigente. No es nuestra posición desentrañar aquí el "verdadero" carácter de Brecht; sin embargo, habrá que resaltar un par de puntos en contra de dicha concepción. Lo primero que habría que apuntar es la

[3] La historia de este juego de mesa puede remontarse hasta el principio del siglo XX. El primer diseño conocido fue hecho por la estadunidense Elizabeth Maggie en 1903 y, a partir de entonces, se crearon una serie de variantes hasta 1930. En 1934 la compañía de juguetes Parker Brothers comercializó la versión del juego que, con algunas modificaciones, permanece hasta nuestros días. *Cfr*. <http://www.worldofmonopoly.com/history/index.php>.

tendencia brechtiana por lo comunitario. Como escritor dramático, Brecht apreciaba el trabajo emanado de las *crews* o tribus teatrales, pero no sólo en cuanto a la parte del montaje escénico, sino al de la misma escritura de la obra dramática: la palabra *comunista*, aplicada a Brecht, toma un matiz que hoy en día, luego de los errores que el estalinismo nos dejó, es difícil recuperar. Pero habría que decirlo. La obra de Brecht es *comunista* en tanto producto de diversos pensamientos que se encuentran en discusión permanente, como la revolución. Revolución-pensamiento-escritura.
Esta triada podría muy bien definir lo que significó para estos dos personajes su encuentro.

> Is it true that you have write [sic.] a number of *very revolutionary* poems, plays and other writings?
> –Of course, I have write [sic.] a number of poems, songs and plays in the fight against Hitler and of course they can be considered, therefore, as revolutionary because their cause was for [sic.] overthrow of that government.[4]

El pensamiento revolucionario en Brecht (los poemas, las canciones, las obras y los otros escritos) responde a un proyecto artístico cuyo fin era,

[4] Transcripción del interrogatorio a Brecht por la House of Un-American Activities Committee, en septiembre de 1947. El audio está disponible como parte del documental de Warren Leming, *The Brecht Document* (1986/1987): <http://www.youtube.com/watch?v=6MOKonNVX30&feature=related>.

entonces, derrocar al nazismo.[5] Se trataba de algo largamente discutido entre Benjamin y Brecht: el pensamiento como *intervención*. Erdmut Wizisla lo resume de la siguiente manera:

> Los interlocutores [del debate entre Benjamin y Brecht, pero también con Bloch en torno a la creación de la revista *Krise und Kritik*] deliberaron sobre si el pensamiento filosófico o científico y el trabajo artístico debían ser, en palabras de Brecht, "realizables en una sociedad". La situación histórica no parecía dejar espacio para la actividad artística e intelectual *sin consecuencias*. El pensamiento no debía desarrollarse aislado de la acción (*Benjamin y Brecht,* 146, énfasis mío).

[5] Punto en común que tiene relación, por lo menos, con una de las obras más reconocidas y estudiadas de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Recordemos que en ella Benjamin establece que una de las finalidades del libro es crear una teoría del arte inutilizable por el fascismo. Esta misma obra es, además, la causante de una de las más largas polémicas entre Benjamin y Adorno, lo que nos importa debido a que habría que recordar que luego de la muerte de Benjamin fueron precisamente Adorno y Scholem los primeros en desestimar la obra que Benjamin escribió a partir de su trabajo con Brecht (*cfr.* Wizisla, *Benjamin y Brecht)*. Hay un extenso número de cartas en la correspondencia de Adorno que así lo sustentan. Adorno nunca estuvo de acuerdo con las tesis centrales del libro y, aunque no se mencione, lo cierto es que detrás de su desacuerdo no parecería extraño encontrar su antipatía por Brecht. *Cfr.* Marcelo Expósito, "El sol de Brecht en la cara de Benjamin", <http://www.ciacentro.org/node/953>.

La intervención del pensamiento en la sociedad era un fin anhelado por aquellos interesados en incidir en la cuestión social, así como por quienes encontraban en los métodos de propaganda del III Reich una argucia que, de hecho, incidía en el pensamiento de la sociedad alemana. El pensamiento que interviene, entendido no como propaganda sino como "pensamiento", es aquél capaz de combatir el efecto de lo propagado con estridentes gritos de odio por el gobierno nazi. Las canciones de cabaret y taberna de Brecht eran una provocación constante para la ideología fascista, así como uno de los principales detonadores de la persecución de la que sería objeto Brecht, incluso muchos años después de exiliarse en Estados Unidos, como demuestran las grabaciones de la cacería de brujas (comunistas) de McCarthy, citadas previamente.

Benjamin escribió sobre Brecht. Scholem y Adorno, a la muerte de Benjamin, decidieron no publicar los estudios benjaminianos de la obra brechtiana. Había que volver al muerto, a Benjamin, un heredero respetable. Brecht compartió con Benjamin un temperamento receptivo a la naturaleza fragmentada de la literatura y el arte modernos y, también, una profunda duda en torno de la función que el elemento del "juego" desempeña en la obra de arte.

El teatro épico trajo consigo el desarrollo de una técnica actoral única en su momento. Brecht prefería que los actores y actrices desempeñaran sus pa-

peles de la manera (corporal) más relajada posible. El intérprete tenía la obligación de ocultar al público cualquier evento por-venir, su gesto debía así apegarse a una cierta espontaneidad que aspiraba a recrear, a *reificar*, lo vivo, es decir, la experiencia de estar vivo. Esto indica que la importancia de la recreación gestual de lo vivo radica, me parece, en la posibilidad que el arte tiene para abrir la experiencia a la interpretación. La vida cotidiana no se "vive" sabiendo lo que ocurrirá —más allá del mero ámbito de la proyección/predicción— en cada momento que sigue al presente y, por lo tanto, la reacción humana ante los fenómenos no es, de ninguna manera, adelantada a ellos.[6] La interpretación actoral, para Brecht, debía liberarse del conocimiento previo del texto dramático para evitar, de esta manera, la orientación del público en una dirección determinada. El actor construía el texto dramático de manera gestual.

El gesto del teatro épico es así una herramienta de apertura de la interpretación que, de alguna manera, debe sorprender lo mismo a quien se encuentra interpretando un papel, a quien lo "vive" (el actor), que a quien lo *especta* y, en última instancia, "el dramaturgo tiene que meter en la acción [el gesto] todo lo que hay que decir [...] Esto se co-

[6] Benjamin lo llamaba *Realismo*, y no le gustaba como método interpretativo (*cfr.* Wizisla, *Benjamin y Brecht,* especialmente 179 y 201).

rresponde con una postura del espectador en la que él no piensa sobre la cosa, sino a partir de la cosa" (*Benjamin y Brecht,*179). Así, el gesto se convierte en dispositivo que fragmenta la cosa, es decir, la experiencia.

Benjamin

La relación entre Brecht y Benjamin se estableció, desde un principio, como una relación entre iguales,[7] a diferencia de lo que sucedía con Adorno o Scholem, con quienes la mecánica del juego de poder estuvo siempre cargada de un solo lado.[8] La

[7] Aunque en general la relación puede ser percibida y descrita como asimétrica, lo cierto es que —siguiendo el libro de Wizisla— la intención de ambos personajes parece haberse centrado en compartir el trabajo (en el sentido comunista que apunté arriba). Ahora bien, no está de más recordar aquí que las relaciones de igualdad son prácticamente ideales (en el sentido de "meta" que guarda el ideal), por lo que mi afirmación se coloca entonces en esta línea de pensamiento y no en la que pretende establecer como "verdad" única lo afirmado. También habría que decir, en este sentido, que las relaciones que menciono enseguida (las de Benjamin con Scholem y con Adorno) deben tomarse en un sentido comparativo: así, la relación con Brecht se establecería más cerca de la meta o ideal de igualdad que las que pudo haber sostenido con cualquiera de las otras dos personas mencionadas.

[8] El económico, en el caso del primero, mientras que con Scholem podemos interpretar que el poder se establecía a partir de la interlocución de Benjamin con éste, al menos en lo que respecta a la mística judía.

fotografía del inicio es una buena representación de dicha igualdad: contendientes en el tablero de ajedrez. El gesto de Benjamin, sin embargo, lo hace parecer más abstraído de la partida de lo que está Brecht:

> Como ha observado Günter Hartung, la obra de Brecht fue para Benjamin la manifestación inesperada de un gran arte moderno no aurático y además, en alemán, una impresión que hizo desvanecer incluso el intenso efecto de los textos surrealistas sobre Benjamin (*Benjamin y Brecht*, 181).

La pérdida del aura a la que Benjamin alude en relación con el arte moderno, es uno de los principales motivos por los que éste se confronta con Adorno. En su *Correspondencia*[9] se encuentran varias cartas dedicadas a la discusión del concepto de aura, su destrucción, así como al uso que Benjamin hace del materialismo histórico (como herramienta de trabajo, y no como método) en juego con la teología. La *construcción*[10] de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* pasa, necesariamente, por entre las influencias de estas dos figuras del pensamiento occidental.

Erdmut Wizisla hace una crónica muy interesante sobre la manera en que la relación entre Ben-

[9] *Cfr.* Theodor Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence 1928-1940*.

[10] El énfasis en la palabra se debe a la importancia que tendrá en las páginas siguientes.

jamin y Brecht generó pensamiento conjunto. Lo interesante de la observación de Wizisla es que apunta en una dirección que, frecuentemente, se olvida en el caso de los estudios benjaminianos: para Benjamin, los conceptos en positivo solían tener una exposición negativa, como la fotografía.

"La técnica es economía, la organización es pobreza", cita Wizisla. "Nuevas consignas [que celebran] el debilitamiento de las experiencias más antiguas"; "El que piensa no usa una luz de más, un pedazo de pan de más, una idea de más" (*Benjamin y Brecht,* 226).[11] Y, continúa: "Benjamin nombra de un tirón a Brecht y a renovadores de los medios artísticos como Paul Klee, Adolf Loos, Paul Scheerbart. Benjamin desarrolla 'un concepto nuevo, positivo de barbarie'" (226).

Para Benjamin, el arte dramático de Brecht, como no aurático, ocurre en acto debido a la apertura interpretativa del gesto. El carácter "mágico" (sagrado) de la obra de arte se desvanece (se destruye) en esa operación fragmentaria que el gesto acciona en la obra de Brecht. "El carácter destructivo"[12] brechtiano establece, como el de Kafka, un vínculo con la tradición que le permite abordar el fenómeno artístico (pero también el fenómeno polí-

[11] Léase también con atención la nota al pie número 30 en el texto de Wizisla, en la que se consigna la proveniencia del texto de Benjamin.

[12] "El carácter destructivo siempre está trabajando. La naturaleza marca el ritmo, por lo menos indirectamente: dado

tico en el arte) desde la perspectiva de la crítica y, por ende, des-mitologizarlo al estropear su carácter sagrado o, para emplear el término de Benjamin, des-auratizarlo.

¿La conjunción (estelar) de Benjamin, entre materialismo histórico y teología, podría ser una acción especular del gesto brechtiano? ¿Acaso Benjamin utiliza ambas disciplinas para realizar una acción que irrumpe en el universo epistemológico, lo estropea, lo destruye, para poder así criticarlo?

La crisis, como antecedente etimológico de la crítica, parece sustentar en una primera aproximación este postulado. Hacer "crisis" del lenguaje: "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos"; hacer "crisis" del escritor: *El autor como productor*, "El narrador"; "crisis" de la imagen: *Sobre la fotografía*, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; "crisis" de la Historia: *Tesis sobre la filosofía de la historia*; "crisis" de la cita: *Libro de los pasajes*. Y es que el conocimiento, como el arte, tienen su propia aura en la tradición, en el canon.

Detengámonos un poco en el aura. El aura de la obra de arte (ese carácter de "misterio", de "lejanía") se pierde, para Benjamin, en el momento en el que *puede ser reproducida* (que no falsificada).

---

que él necesita adelantarse. De lo contrario, es la naturaleza quien se encargará de destruir" (Benjamin, "Imágenes que piensan", 346).

Las obras de arte surgieron al servicio del ritual que primero fue mágico y después religioso. Con la reproductibilidad de la obra de arte el valor ritual/religioso, precisamente, se pierde, lo que no quiere decir que quede sin valor alguno, sino que ocurre una s*ustitución*. El *valor de culto* es sustituido por *el valor de exhibición.*[13]

La fotografía es, para Benjamin, una técnica que pretende "una interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad". Dicha interacción —que,

[13] Esta necesidad del acercamiento no es otra cosa que la expresión de la necesidad de apoderarse del objeto (aunque sea) en imagen, en copia. Es fácil ver por qué uno de los peores procesos desatados por la implementación del capitalismo y la revolución industrial es el sentido de la propiedad. Lo humano vuelve el rostro, a partir de entonces, al fenómeno aurático en el arte y mira (como el ángel de Klee) con ojos desorbitados hacia el "progreso" y hacia la acumulación de ruinas que se desprende de él. La necesidad de las masas (las dueñas de la fuerza laboral) de cambiar las relaciones de propiedad se vuelve evidente en cuanto aparece ante nosotros la palabra "acumulación". La masa trabajadora no acumula ni riqueza, ni fuerza laboral y, por ello, *tiende* (dice Benjamin) a la eliminación de éstas (las relaciones de propiedad). El fascismo (dice Benjamin) opta por *dotar de expresión* de esta tendencia a las masas sin otorgarles el legítimo derecho que tienen a eliminarlas. Es la diferencia entre quienes detentan el poder sobre los medios de producción y quienes (sólo) poseen la fuerza laboral. El dueño de la fábrica, en su oficina dentro de la fábrica, puede tener colgada en la pared una reproducción (una fotografía) de (para seguir con Benjamin) la *Monalisa*. El obrero, por su parte, puede tenerla en la sala de su casa pero, ninguno de los dos, puede *tener* el original. *Cfr. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.*

de hecho, Benjamin llama juego—[14] coloca la imagen en el campo de la acción humana al restarle su "valor ritual"; el hombre puede darse cuenta *de aquello que le estaba vedado* en la "manipulación de la naturaleza" por medio de la magia. Pero la cámara, primero la fotográfica y luego la cinematográfica, fragmenta (empequeñece) el mundo logrando con ello *ampliarlo*. Al fragmentar el mundo, según Benjamin, éste se abre a la interpretación.

Romper el aura de la obra de arte, abrir una constelación interpretativa que nos permita acercarnos al fenómeno artístico en una forma que no sea, que no pueda ser, apropiada por el fascismo,[15] detener el juicio en esta constelación tiene, a mi parecer, un efecto similar al que Brecht buscaba en lo que Benjamin denomina "gesto".

De este modo, la acción política en la obra de ambos escritores tiene lugar precisamente en su escritura. No sólo por medio de ella sino en ella misma. De ahí que no pueda ser retomada por el "enemigo", amoldada a consideración, adecuada al discurso político.

La operación escritural de Benjamin surge de una manera de ver el acontecimiento que no es la "normal" (es decir, la que decreta la norma); si Benjamin nunca logra presentar su Habilitación es, en

[14] *Cfr*. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 56.

[15] *Cfr*. la "Introducción" a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

parte, por mirar de frente lo que otros miran sesgadamente. El sesgo en la mirada canónica puede pensarse, con Benjamin, como señal para encontrar los puntos desde los que ese canon puede ser resquebrajado, destruido, arruinado: el *Trauerspiel*: el juego del duelo, la tragedia.

Jugar ajedrez bajo un manzano. Benjamin ausente. Brecht concentrado:

> Según Benjamin, en los últimos tiempos el aura se está desintegrando, junto con lo cúltico. Lo descubrió analizando el fenómeno del cine, donde el aura se desintegra por el problema de la reproductibilidad de las obras de arte. *Pura mística en una postura contraria a la mística. ¡Así se adapta la concepción materialista de la historia! Es bastante siniestro* (Brecht *apud* Wizisla, *Benjamin y Brecht,* 269, énfasis mío).

Brecht no coincidía con la valoración que Benjamin hacía de Baudelaire[16] y creía, contrariamente a Benjamin, que era un poeta burgués, menor, al que seguramente se olvidaría pronto. Benjamin, por su parte, reconociendo el carácter burgués del poeta, encontró en él la inspiración de un siglo.[17]

Las desavenencias con Brecht no parecen haber intervenido hasta el punto de la ruptura de la amis-

[16] Habrá que recordar que es, precisamente, el "Spleen de París" la obra que se considera como punto de creación del concepto de "aura caída".

[17] Para un acercamiento más detallado a las posturas de ambos autores sobre Baudelaire, *cfr.* Wizisla, 269 y ss.

tad/colaboración entre ambos: "Benjamin tomó objeciones y sugerencias de Brecht cuando revisó el estudio. Brecht llegó a tener más adelante una relación con Baudelaire exenta del brusco rechazo del año 1938" (271). Lo cierto es, también, que Brecht, como Adorno, nunca aceptó que Benjamin utilizara la herramienta teológica en su estudio crítico, pero su reacción ante la obra, considerada por muchos como la más teológica de todas —*Las tesis sobre la filosofía de la historia*—, deja perfectamente clara la postura de Brecht respecto al trabajo benjaminiano:

> En una palabra: este breve trabajo es claro y clarificador (a pesar de todas la metáforas y los judaísmos), y uno piensa con espanto en lo pequeño que es el número de los que están dispuestos por lo menos a malinterpretar algo así (Brecht *apud* Wizisla, *Benjamin y Brecht*, 272).[18]

Aunque Benjamin al final no sobrevive al "juego de la guerra", Brecht sí. ¿Podemos hablar de una tragedia en el caso de esta "amistad", de un juego del duelo, de un *Trauerspiel*?; el juego monopólico en el que los estudios de Benjamin sobre Brecht fueron mantenidos en la oscuridad por sus "herederos" (especialmente Adorno y Scholem), podría ser con-

[18] Para una descripción detallada de las influencias que pueden encontrarse en las *Tesis* de conceptos y discusiones sostenidas por Benjamin y Brecht, *cfr.* las siguientes páginas a la aquí consignada.

siderado como tal, pero, afortunadamente, el silencio y la censura no han perdurado sobre la obra que Benjamin dedicó a Brecht. La tragedia, quizá, se encuentra del lado de quien mira distraído, de quien no se concentra en el tablero de juego y piensa, se ausenta: "Dicen que ante la noticia de la muerte de Benjamin, Brecht dijo que ésta era la primera pérdida verdadera que Hitler le causó a la literatura alemana" (Arendt *apud* Wizisla, *Benjamin y Brecht*, 281). La tragedia quizá, sea esa historia de un manuscrito perdido en Port- Bou, del que sólo queda la duda.

Bibliografía

ADORNO, THEODOR y WALTER BENJAMIN, *The Complete Correspondence 1928-1940*, trad. Nicholas Walker, Henri Lonitz (ed.), Cambridge, Harvard University Press, 1999.

BENJAMIN, WALTER, *Libro de los pasajes*, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Rolf Tiedemann (ed.), Madrid, Akal, 2005.

_____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. e intr. Bolívar Echeverría, México, Ítaca/UACM, 2003.

_____, "Imágenes que piensan", en *Obras IV*, vol. I, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2010.

Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, trad. José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-textos, 2004.

Leming, Warren, *The Brecht Document*, 1986/1987. <http://www.youtube.com/watch?v=6MOKonNVX30&feature=related>.

Wizisla, Erdmut, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, trad. Griselda Mársico, Barcelona, Paidós, 2007.

Índice

Walter Benjamin. Dirección múltiple,

editado por el Instituto de Investigaciones Filológicas,
siendo jefe del departamento de publicaciones
Sergio Reyes Coria,
se terminó de imprimir en los talleres de
Tipos Futura, S. A. de C. V.,
ubicados en Francisco González Bocanegra 47-B,
col. Peralvillo, del. Cuauhtémoc,
C. P. 062200. México, D. F.,
el 30 de noviembre de 2011.
La edición, en tipos
Bodoni de 11:13.1, 10:12 y 9:10.8,
compuesta por Martín Alejandro Solís Hernández,
estuvo al cuidado de Esther Cohen, Silvia Colmenero,
Ana Laura Santana y Américo Luna Rosales,
y consta de 500 ejemplares
impresos en papel Bond de 90 g.
Impreso en Offset.